Gotthold Ephraim Lessing's

Leben und Werke

in

der Periode vollendeter Reife.

Von

G. E. Guhrauer.

Erste Abtheilung.

Leipzig,
Verlag der Dyk'schen Buchhandlung.
1853.

Vorwort.

Nicht lange nach Vollendung des ersten Bandes erlag der talentvolle Verfasser in dem noch jugendlichen Lebensalter von zweiunddreißig Jahren dem unheilbaren Uebel, das lange schon an der Wurzel seines Lebens nagte, am 9. Mai 1850, zur Trauer seiner Freunde und zum Verlust der Literatur und Philosophie, welche von seinen schönen reichen Kräften, nach den bereits abgelegten Leistungen, sich noch so viel versprechen konnte. (Näheres über Danzels Lebensgang und Entwickelung enthält sein Nekrolog in der Allgemeinen Zeitung vom Jahre 1850). Wenn ich meinen Wunsch, Danzel persönlich kennen zu lernen, nicht erfüllt sehen sollte, so stand ich doch seit 1848, seitdem er nemlich in die Studien zu Lessings Leben sich vertieft hatte, und nach allen Seiten Materialien dazu sammelte, mit ihm im Briefwechsel, und erhielt noch von ihm, bei der Rückkehr von seiner letzten Reise nach Berlin, im Winter 1850, über die reiche Ausbeute, welche er für den zweiten Band von dort mitnahm, erfreuliche Mittheilungen. Um so größer war meine Bestürzung über die Nachricht seines bald darauf erfolgten Todes. Ich erhielt davon die erste Kunde durch den Verleger des unvollendet gebliebenen Werkes — zugleich mit der ehrenvollen Aufforderung, den zweiten Band, mit Benutzung von Danzels hinterlassenen Materialien, auszuarbeiten. —

Von dieser meiner Arbeit lege ich heute die erste Abtheilung dem Publikum vor. Die andere Abtheilung, womit das Werk beschlossen wird, kommt noch vor Ablauf dieses Jahres heraus.

Soll ich über das Verhältniß dieser meiner Arbeit zu dem ersten Bande, an welchen sie sich unmittelbar anschließt, ein Wort sagen, so kann es sich nur auf das äußere Verhältniß beziehen, über das innere steht mir selbst kein Urtheil zu. Was ich habe erreichen wollen, wird das Buch zeigen, so weit ich es wirklich erreicht habe. Das eine aber bin ich sowohl dem Verfasser des ersten Bandes, als mir selbst zu erklären schuldig, daß das vorliegende Buch wesentlich das meine ist. Es fanden sich in Danzels ganzem handschriftlichen Nachlaß nicht mehr als zwei ausgearbeitete, aber in der Mitte abgebrochene Kapitel: das erste Kapitel des sechsten Buches, über Lessings Laokoon, gewissermaßen die Einleitung dazu, und das erste Kapitel des neunten Buches, über Lessings Philosophie. Ich habe nur einen Theil des zuletzt genannten Fragmentes zur wörtlichen Einschaltung in meine Arbeit geeignet gefunden. Ein Schema der Bestandtheile des ganzen zweiten Bandes, welcher vermuthlich, wie der erste, auf fünf Bücher berechnet war, fand sich nicht vor. Ohne Zweifel war dieser Plan in Danzels Kopfe völlig reif und fertig, und da er sehr rasch

arbeitete, so würde er wahrscheinlich bei seinen reichen und geordneten Materialien im Laufe des Jahres sein Werk vollendet haben.

Die mir von einem Freunde Danzels, Professor Otto Jahn in Leipzig, überlieferten Papiere bestehen nun

Erstens: aus einer Reihe, größtentheils alphabetisch, zum Theil nach den Jahren geordneter Fascikel einzelner Blätter, Auszüge und Notate, theils aus Büchern und Zeitschriften der mannigfaltigsten Art, theils aus Handschriften, vorzüglich aus dem Gleim'schen Nachlasse in Halberstadt und aus dem ungedruckten Briefwechsel Friedrich Nicolai's, im Besitz des Herrn Dr. Parthey in Berlin. Es ist kein Punkt in Lessings Leben und Schriften, auf welchen Danzels bewunderungswürdiger Fleiß und Forschungstrieb sich nicht erstreckt hätte, nicht selten über die von der Biographie gesteckten und geforderten Grenzen hinaus, daher derjenige, welcher einmal das Zeitalter Lessings in literarhistorischer Hinsicht erschöpfend bearbeiten wollte, Danzels Papiere noch immer mit Nutzen durchgehen wird. — „Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen." Es wird mir also gestattet sein, hinzuzufügen, daß Danzels Sammlungen in Bezug auf das Biographische noch eine recht belohnende Nachlese gestatteten; ja, je zerstreuter und zufälliger die Beiträge hiezu auf dem Felde der Literatur des vorigen Jahrhunderts erlangt und gefunden werden, je weniger werde ich mir einbilden, daß der Stoff nun wirklich auch erschöpft sei.

Zweitens: Aus ungedruckten Briefen von und an Lessing, nebst verschiedenen anderen ungedruckten Schriften Lessings, welche, wie beim ersten Bande, als „Nachträge" zur Lachmannschen Ausgabe von Lessings Schriften, nach der Reihenfolge der Bände, angefügt werden sollten. Ich habe ihnen den Platz unter den Beilagen dieses Bandes, in dessen zwei Abtheilungen, gegeben, und zwar nach ihren unmittelbarsten Beziehungen zu den betreffenden Punkten in Lessings Leben und Wirken. Unter jenen Nachträgen fand sich auch Lessings ungedrucktes Tagebuch seiner italienischen Reise; gegen dessen vollständigen Abdruck ist aber unterdessen von Seiten des gegenwärtigen Eigenthümers Verwahrung eingelegt, jedoch dessen biographische Benutzung bereitwillig gestattet worden. Das Ganze aber wird in der eben begonnenen neuen, von Herrn v. Maltzahn besorgten, Ausgabe der sämmtlichen Schriften Lessings erscheinen.

Eine besonders dankbare Erwähnung verdienen hier die schätzbaren handschriftlichen Beiträge des Herrn Dr. Schiller in Braunschweig, welche ich theils unter Danzels Papieren vorfand, theils direkt von ihm erhalten habe; dann aber die ungedruckten Briefe von Herder an Lessing, welche Herr Regierungsrath v. Herder in Erlangen mir zu übersenden die Güte gehabt hat.

Ein Sach- und Namenregister zu dem ganzen Werke, sowie ein Bildniß Lessings wird am Schlusse der zweiten Abtheilung geliefert werden.

Breslau, im August 1853. **G. E. Guhrauer.**

Inhalt.

Erſtes Buch.

Berlin 1765 — 1767.

Seite

Erſtes Kapitel. Von Breslau nach Berlin. Literariſche Beſchäftigungen und Entwürfe. Schluß der Literatur-Briefe. Die allgemeine deutſche Bibliothek und Leſſings Verhältniß zu ihr. 1

Zweites Kapitel. Laokoon. Das Geſchichtliche der Frage. Von den Griechen bis zu Winkelmann. 10

Drittes Kapitel. Fortſetzung. Entwickelungsgang von Leſſings Ideen mit Bezug auf Theorie der Kunſt. 22

Viertes Kapitel. Charakteriſtik des Laokoon nach Form und Endzweck. Antiker Standpunkt. Geſetz der Schönheit. „Wie die Alten den Tod gebildet.“ 30

Fünftes Kapitel. Weſen der griechiſchen Tragödie (Philoktet). Das Unterſcheidende der Malerei und Poeſie. Schranken und Vorzüge der Poeſie im Vergleich mit der Malerei. Das Drama als Gipfel der Poeſie. . . . 41

Sechstes Kapitel. Kritik des Leſſingſchen Standpunktes. Seine Begriffe vom Ideal. 58

Siebentes Kapitel. Stimmen der Zeitgenoſſen. Göthe, Herder. . . . 73

Achtes Kapitel. Fortſetzung. Garve, Sulzer. Einfluß auf Schiller. . . 83

Neuntes Kapitel. Leſſing und Winkelmann. Ueber das Alter der Laokoons-Gruppe und die Epochen der griechiſchen Kunſt. Perſönliche Verhältniſſe. 88

Zehntes Kapitel. Leſſings Reiſe nach Pyrmont. Beſuch in Göttingen und Halberſtadt. 101

Eilftes Kapitel. Ruf nach Hamburg. Verhältniſſe des hamburgiſchen Theaters vor der neuen Unternehmung durch Seyler. Beziehungen zu Bode. . . 106

Zwölftes Kapitel. Leſſings Luſtſpiele. Rückblick auf Minna von Barnhelm. Der Schlaftrunk. Leſſing und Friedrich der Große. Vorſchläge aus Kaſſel. Abgang von Berlin. 120

Zweites Buch.

Hamburg 1767 — 1770.

Seite

Erstes Kapitel. Die Leiter und Mitglieder des Hamburgischen Nationaltheaters. Lessings Grundsätze der Schauspiel-Kunst. 140

Zweites Kapitel. Verlauf der Unternehmung. Der hamburgische Theaterstreit. 155

Drittes Kapitel. Die Hamburgische Dramaturgie, ihre Form und Eigenthümlichkeit. Aristoteles Poetik. Grundlage und Maßstab der Lehre von der Tragödie. Zweck der Tragödie. 167

Viertes Kapitel. Fortsetzung. Die Reinigung der Leidenschaften. Kritik Corneille's. 179

Fünftes Kapitel. Fortsetzung. Voltaire. Die Charaktere in der Tragödie. Die Vollkommenheit der Fabel nach Aristoteles. Shakespeare. Lichtseite des französischen Theaters. Vertheidigung des Harlekin. 189

Sechstes Kapitel. Die weinerliche Komödie und das bürgerliche Trauerspiel. Kritik der Theorie Diderots. Die spanische Bühne. Verhältniß von Natur und Kunst im Drama. 204

Siebentes Kapitel. Wirkung der Dramaturgie auf die Zeitgenossen. Verhältniß von Genie und Kritik. War Lessing ein Dichter? 212

Achtes Kapitel. Epilog gegen den Nachdruck. Lessings Gedanken über die Verbesserung des Buchhandels. 220

Neuntes Kapitel. Die Klotzischen Händel. „Ueber die Ahnenbilder der Römer." Die antiquarischen Briefe. 230

Zehntes Kapitel. Fortsetzung. Theilnahme von Riedel, Wieland, Herder, Hagedorn u. A. Verhältniß zu Heyne in Göttingen. 252

Eilftes Kapitel. Klopstock und Kaiser Joseph II. Lessings Erwartungen. Sein Plan zur Reise nach Italien. Ruf an die Bibliothek zu Wolfenbüttel. 268

Zwölftes Kapitel. Rückblick auf Lessings Leben und Umgang in Hamburg. Senior Götze. 284

Zweiter Band.

Erſte Abtheilung.

Erstes Buch.

Berlin 1765—1767.

Erstes Kapitel.

Das mehrjährige Amt Lessings als Sekretair des Gouverneurs General Tauenzien in Breslau füllte wohl, trotz mancher Aeußerung von Unzufriedenheit mit sich selbst und seinen Beschäftigungen, den glücklichsten Zeitraum seines Lebens aus. Je mechanischer und einförmiger seine Geschäfte waren, je gleichgültiger sein geistiges Selbst gegen die Arbeit war, welche ihn der Sorge des täglichen Brotes enthob, welche ihn in den Stand setzte, sich eine reiche und werthvolle Bücherſammlung anzulegen (er versorgte daraus einmal den im Lager bei Breslau stehenden Dichter Scheffner, auf die Zusendung eines Gedichts mit der Bitte um Bücher, [1]) ja, wenn er gewollt hätte, sich zu bereichern: desto mehr konnte er mit freiem, offnem Blick das reiche, bunte Leben, dessen Schauplatz Breslau im siebenjährigen Kriege war, in sich aufnehmen, desto mehr konnte sein Geist, ohne weitere Rücksicht auf tägliche Anwendung, sich in die Aufgaben der Wissenschaft und Literatur versenken. In so fern hat „Minna von Barnhelm", die Frucht einer neuen, reichen Welterfahrung, hat andrerseits Laokoon, das Ergebniß der höchsten Sammlung und geistiger Vertiefung, nur in Breslau entstehen können. Selbst die schwere Krankheit, welche ihn im Sommer 1764 aufs Lager warf, trug dazu bei, das Bewußtsein eines neuen Lebens in ihm zu wecken. „Alle Veränderungen unseres Temperaments (schrieb er an Ramler auf dem Wege zur Genesung), glaube ich, sind mit Handlungen unserer animalischen Oekonomie verbunden. Die ernstliche Epoche meines Lebens nahet heran; ich beginne ein Mann zu werden, und schmeichle mir, daß ich in diesem hitzigen Fieber den letzten Rest meiner jugendlichen Thorheiten ver-

1) Mein Leben, wie ich Johann George Scheffner es selbst beschrieben. Leipzig 1823. S. 99.

rascht habe ....“ Die jetzt folgende Periode seines Lebens ist nichts als die thatenvolle Erfüllung dieses Selbstgefühls. Die Bedeutung jener Epoche hat Fichte einmal unübertrefflich geschildert, wenn er sagt: [1]) „Daß Lessing in seiner frühern Jugend sich in einer unbestimmten literarischen Thätigkeit herum geworfen, daß alles ihm recht war, was nur seinen Geist beschäftigte und übte, und daß er hiebei zuweilen auf unrechte Bahnen gekommen, wird kein Verständiger läugnen. Die eigentliche Epoche der Bestimmung und Befestigung seines Geistes scheint in seinen Aufenthalt in Breslau zu fallen, während dessen dieser Geist, ohne literarische Richtung nach außen, unter durchaus heterogenen Amtsgeschäften, die bei ihm nur auf der Oberfläche hingleiteten, sich auf sich selbst besann und in sich selbst Wurzel schlug. Von da an wurde ein rastloses Hinstreben nach der Tiefe und dem Bleibenden in allem menschlichen Wissen an ihm sichtbar ....“

Lessing hatte, wie Klose meldet, als Sekretair des Kommandanten, den zu Hubertsburg geschlossenen Frieden feierlich proclamirt; nun aber mit dem Frieden schien das Leben an diesem Orte seine Spannkraft und allen Reiz für ihn verloren zu haben. Seine Briefe an die Eltern, welche schon für gewiß annahmen, daß er in Breslau seinen Wohnsitz dauernd nehmen werde, sind voll von diesem Gedanken. „Ich hoffe nicht, schrieb er am 30. Novbr. 1763, daß Sie mir zutrauen werden, als hätte ich mein Studiren an den Nagel gehängt, und wollte mich blos elenden Beschäftigungen de pane lucrando widmen. Ich habe mit diesen Nichtswürdigkeiten nun schon mehr als drei Jahre verloren. Es ist Zeit, daß ich wieder in mein Geleise komme. Alles, was ich durch meine jetzige Lebensart intendirte, das habe ich erreicht; ich habe meine Gesundheit so ziemlich wieder hergestellt, ich habe ausgeruhet, und mir von dem Wenigen, was ich ersparen können, eine treffliche Bibliothek angeschafft, die ich mir nicht umsonst angeschafft haben will.“ Um diese Zeit wurde ihm die Professur der Eloquenz an der Universität zu Königsberg angetragen. Lessing schlug sie aus; besonders, meint Klose, weil der Professor der Beredtsamkeit alle Jahre einen Panegyricus zu halten verpflichtet wäre! Seinem Vater schrieb er (den 13ten Juni 1764), daß er mehr wie jemals entschlossen sei, von aller Bedienung, die nicht vollkommen nach seinem Sinne, zu abstrahiren. „Ich bin über die Hälfte meines Lebens, und ich wüßte nicht, was mich nöthigen könnte, mich auf den kürzeren Rest desselben noch zum Sclaven zu machen.“ Hier ist fast die Ahnung schon ausgesprochen, daß er kein hohes Alter erreichen werde. Merkwürdig sind auch die Gedanken, welche er nach dem Aufstehen von seiner Krankheit vor Ramler äußerte. „Glückliche Krankheit! Ihre Liebe wünschet mich gesund; aber sollten sich wohl Dichter eine athletische Gesundheit wünschen? Sollte der Phantasie, der Empfindung nicht ein gewisser Grad von Unpäßlichkeit weit zuträglicher sein?“ (Eine ähnliche An-

1) F. Nicolai's Leben und sonderbare Meinungen. 1801, S. 98.

ſchauung wurde einſt dem Plato mit Rückſicht auf die Philoſophie beigelegt. [1]) —) „Die Horaze und Ramler wohnen in ſchwächlichen Körpern. Die geſunden Theophile [2]) und Leſſinge werden Spieler und Säufer. Wünſchen Sie mich alſo geſund, liebſter Freund; aber wo möglich, mit einem kleinen Denkzeichen geſund, mit einem kleinen Pfahl im Fleiſche, der den Dichter von Zeit zu Zeit den hinfälligen Menſchen empfinden laſſe, und ihm zu Gemüthe führe, daß nicht alle Tragici mit dem Sophokles 90 Jahre werden; aber, wenn ſie es auch würden, daß Sophokles auch an die 90 Trauerſpiele, und ich erſt ein einziges gemacht! Neunzig Trauerſpiele! Auf einmal überfällt mich ein Schwindel! . . . ."

Leſſings Plan, wie er ſich ihn anfangs ausgemalt hatte, war, von Breslau nach Wien zu gehen und daſelbſt die kaiſerliche Bibliothek zu benützen, von da wollte er nach Italien reiſen und die Antiken ſtudiren; vor allen Dingen aber war ſein Lieblings-Gedanke: (wie bei Winkelmann) Griechenland, um die klaſſiſchen Gegenden und die noch übrig gebliebenen Denkmäler dieſes in ſeiner Art einzigen Volkes kennen zu lernen. Dieſe Ausſichten, bemerkt Kloſe, erheiterten ihm manche Stunde in Breslau.

Hätte Leſſing dieſen Vorſatz ausgeführt, ſein Leben, ſeine Bedeutung für die Nation hätte leicht eine ganz verſchiedne Wendung genommen. —

In der Mitte März 1765 endlich zeigt Leſſing ſeinen Eltern an, daß ſein Abgang von Breslau auf den 15ten oder 16ten des künftigen Monats feſtgeſetzt ſei. „Ich gehe nach Berlin, ſchreibt er (XII, 169), nicht ſowohl, um auf lange Zeit daſelbſt zu bleiben, als vielmehr blos, um meine zerſtreuten Sachen allda zuſammen zu bringen, und doch einigermaaßen einen locum unde nennen zu können. Vor dem Mai werde ich jedoch nicht dort eintreffen, indem ich mich noch unter Wegens, theils in Frankfurth, theils bei einigen von Adel auf dem Lande, die meine Freunde ſind, verſchiedne Tage verweilen will. Von Berlin aus werde ich eine Tour nach Dresden machen, wo ich mich vielleicht einen oder zwei Monate aufzuhalten gedenke, und es verſteht ſich, daß ich von da aus mehr als einmal nach Camenz kommen werde. — Sollte ich wider Vermuthen an der Ausführung meines itzt erwähnten Anſchlages verhindert werden und ſollten mich gewiſſe Umſtände nöthigen, den Sommer über in Berlin zu bleiben, ſo werde ich ſodann den Bruder Karl zu mir kommen laſſen."

---

1) Plato, cum esset dives, pro tempore tamen et conditione, ut posset vacare philosophiae, elegit academiam, villam ab urbe procul, non solum desertam, sed etiam pestilentem, ut, cura et assiduitate morborum, libidinis impetus frangeretur. Joan. Saresberiensis Policraticus. Lib. VIII. cap. 8. (Vielleicht, daß Leſſingen dieſes und ähnliche Zeugniſſe bei chriſtlichen Schriftſtellern des Mittelalters vorſchwebten. Aus dem Policraticus hat er ſich Auszüge gemacht.)

2) Theophilus Döbbelin, den breitſchultrigen Schauſpieler und nachherigen Theaterdirektor meint Leſſing. (Nicolai's Anmerkung XII, 164.)

Lessing ging aber nicht nach Dresden, sondern nahm seinen Weg über Camenz nach Leipzig, wo er die alten Freunde aufsuchte und, da eben die Ostermesse war, Nicolai antraf, in dessen Gesellschaft er in der Mitte des Mai zu Berlin anlangte. Er hatte mit den Büchern und übrigen Sachen seinen Bedienten voraus geschickt, welcher einige Wochen eher in Berlin ankam und, (sagt Karl Lessing I, 253) weil er immer mehr brüderlich als knechtisch behandelt worden war, sich fast zu brüderlich betrug. Er gab sich nicht nur bei dem Hauswirth seines Herrn für dessen Bruder aus, sondern bediente sich sogar seiner Wäsche und Kleider, um desto leichter Glauben und Credit zu finden. Lessing begnügte sich bei seiner Ankunft, den frechen und untreuen Bedienten zu entlassen, und konnte wohl über die auf seine Kosten gespielte Verkleidung zuletzt lachen. „Denn nach der ersten Hitze war ihm dergleichen doch nur Komödie. Als ihm einstmals ein guter Freund erzählte, daß einer seiner Bedienten, den er in Breslau gehabt, sich bei ihm etwas geschafft, und nun ein Haus mit einem Kaffee-Schanke gekauft habe, antwortete er: Der hat es doch gut angewendet!“ — Was er am meisten bedauerte, war, daß er durch die Verwirrung, die ihm aus diesem Handel erwuchs, und die damit verbundenen Verdrießlichkeiten, genöthigt wurde, ein seinem Bruder Karl versprochenes Geschenk an Gelde auf sechs Wochen hinaus zu schieben, und seine Schwester wegen eines gleichen Versprechens auf unbestimmte Zeit zu vertrösten. Er fühle sich jetzo ein wenig gar zu sehr entkräftet (gesteht er seinem Vater, vom 4. Juli 1765), weil ihn die Veränderung seiner Lage und die neue Einrichtung in Berlin unglaublich viel kosteten. Die Schwester sei gar zu gut, als daß sie es übel nehmen sollte, wenn er das Dringendste zuerst besorge. Sonst bleibe sein Vorsatz, nach Dresden zu kommen immer noch fest. Nur dürfte es nunmehr einige Monate später geschehen. Er müsse seine Bibliothek hier zuvor in Ordnung haben, auch vorher noch etwas drucken lassen, *ohne welchem seine Reise vergebens* sein möchte.“

Der Sommer verging, ohne daß Lessing dazu kam, seinen Vorsatz auszuführen. Unterdessen hatte er seinen jüngsten Bruder Karl zu sich genommen, dessen Erzählung und Schilderung aus dieser Lebens-Epoche Lessings wegen ihrer unmittelbaren Lebensfrische ich in der Hauptsache unverändert wiedergebe. „In Kurzem, sagt er also, fand mein Bruder sich zu Berlin so reich, wie vor fünf Jahren, aber seine Ausgaben ziemlich vergrößert. Daher war er genöthigt, desto fleißiger zu sein und seinen Fleiß auf die baldige Vollendung einiger Werke zu richten, die er in Breslau angefangen hatte. Es steht dahin, ob wir *ohne diesen äußern Drang* noch so früh den Laokoon und Minna von Barnhelm erhalten hätten. — „Es war sein Vorsatz, sich nur auf Ein oder zwei Fächer einzuschränken und darin desto vorzüglichere Werke zu liefern. Bei dem allen konnte er sich an das ungesunde Stubenhüten und ununterbrochene Arbeiten nicht recht gewöhnen, so süß und leicht er es sich auch in Breslau vorgestellt hatte. Man merkte, und er läugnete es seinen Freunden

nicht, daß seinem etwas stärker gewordenen Körper die sitzende Lebensart nicht mehr behage. Die Breslauische, die er für Sclaverei ansah, war viel gesünder. War er auch da nicht sein eigner Herr; mußte er gleich bald dieses, bald jenes thun, das schwerlich zur Erweiterung weder seiner noch der menschlichen Kenntnisse überhaupt etwas beitrug: so war es doch meistens mechanische Beschäftigung; so griff es doch seine Seelenkräfte nicht so an und gab seiner Maschine allen möglichen Umtrieb, nicht einzurosten."

„Er glaubte ausgeruht zu haben, und wenn man sich so ausdrücken darf, er hatte sich verstanden. Nun fühlte er erst recht die Nothwendigkeit und die Last, ununterbrochen und in gleich großer Anstrengung zu arbeiten. Zerstreuungen und Abhaltungen hatte er nun nicht mehr außer, sondern in seiner Studirstube. Wenn er in der besten Arbeit auf und nieder ging, fiel ihm der Titel eines Buches in die Augen. Er sah hinein, fand da einen Gedanken, der zu seiner jetzigen Meditation zwar ganz und gar in keiner Beziehung stand, aber doch so herrlich, so vortrefflich war, daß er sich ihn wenigstens aufschreiben mußte; und im Aufschreiben konnte er seine Gedanken dabei nicht mit Stillschweigen übergehen. Diese bezogen sich wieder auf etwas anderes, dem er sogleich nachzuforschen nicht unterlassen konnte, wenn er nicht Gefahr laufen wollte, es nicht zu finden, wenn er es brauchte. — Welche neue Entdeckung! Welch ein schöner Aufschluß! Nun hatte die Sache ein ganz anderes Ansehen! — Der Buchdruckerjunge aber klopfte und verlangte Manuscript. Ja das war wohl fertig, nur mußte es noch einmal durchgesehen werden; und deswegen hatte er sich auch heute früh recht zeitig hingesetzt. Allein er stand von seiner Arbeit auf, und das Aufstehen hatte ihm zwar Stoff zu einem neuen Buche gegeben; aber das zu drucken angefangene Manuscript war deshalb nicht weiter durchgesehen. Der Bursche kam, wie befohlen, wieder; und mit genauer Noth hatte Lessing seine Gedanken aufs Neue sammeln können. Er sah selbst ein, es werde nicht weit reichen; aber er wollte nicht eher einen Fuß aus der Stube setzen, bis er ganz mit dem Manuscript fertig wäre. Lieber Gott! Gegen Abend war seine ganze Seele von dem Stubendunst beklemmt; er mußte frische Luft schöpfen. Er ging nur auf eine Stunde zu einem Freunde. Der Freund unterhielt ihn von einer schönen Materie; sie kamen in's Plaudern. Zwar ging er zeitig genug nach Hause; aber für heute war das Manuscript vergessen. Er saß aber doch bis zwölf Uhr. Des Freundes Meinung hatte viel Anziehendes, mußte aber durch einen gewissen Umstand berichtigt werden. War der nicht außer Zweifel, so war es schöner Schein ohne Realität."

„Er legte sich zu Bett, stand auf, war nicht heiter, und mochte lieber alles thun, als sitzen und seine eigne Arbeit durchlesen, die ihm gar nicht gefiel. — Bruder, sagte er wohl endlich, die Schriftstellerei ist die ekelhafteste, die abgeschmackteste Beschäftigung. Nimm Dir ein Beispiel an mir! — Endlich war er wieder im Gleise; aber wie lange! Er durfte nur wegsehen, und die Bücher spielten ihm einen neuen Streich. Wenn er nur keine Bücher hätte!"

„Ob er nun gleich mit dieser freiwillig gewählten Lebensart unzufrieden war, so wollte er doch von nichts als von sogenannten literarischen Beschäftigungen wissen. Er hatte vielerlei Pläne; und wäre er nur entschlossen genug gewesen, einen im Ernst durchzusetzen, so wäre es vielleicht nach seinem Wunsche ausgeschlagen. Bald wollte er von Berlin weg, da das, wovon er zu leben gedachte, ihm jeder Ort gewährte; bald nach Dresden; bald auf das Land, um dort einige Jahre nichts als Komödien auszuarbeiten, deren Aufführung er dann mit einer eigenen Truppe von Ort zu Ort ziehend, auf seine Gefahr unternehmen wollte. Allein auf einmal fiel ihm wieder das Schlüpfrige dieser Lebensart ein. [1])" —

Gleichsam um von einer bereits hinter ihm liegenden Epoche Abschied zu nehmen, schrieb nun Lessing in Berlin den Schluß zu den Literaturbriefen, wie er sechs Jahre vorher sie eingeleitet hatte. Meinhard's schätzbare Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter, deren erster Band 1763 und der zweite 1764 herausgekommen, machen vom Ganzen einen würdigen Beschluß. [2]) Johann Nikolaus Meinhard [3]) hatte seinen Geist durch Studien und Reisen, vorzüglich in Italien, gebildet. In Rom schenkte ihm Winkelmann seine Freundschaft, den er wiederum bei seiner Streitigkeit mit Casanova männlich vertheidigte. Er wurde, wie späterhin Goethe, zum Mitgliede der arkadischen Gesellschaft ernannt. Auf der Rückreise, im Herbste 1765, weilte er in Halberstadt bei Gleim, dem er einen Lorbeerzweig, welchen er auf dem Grabe Virgil's gebrochen, überbrachte. Von da ging er nach Berlin, und hier lernte ihn Lessing in der Gesellschaft von Ramler, Nicolai und Moses kennen und schätzen. Leider unterlag dieser talentvolle Schriftsteller schon nach zwei Jahren auf seiner wiederholten Durchreise durch Berlin einer unaufhaltsamen Entkräftung (den 15. Juni 1767) in seinem vierzigsten Jahre. Lessings Brief über „Meinhard's Versuche" bleibt ein würdiges Denkmal dieses vortrefflichen Kopfes. Sein Urtheil ist für die Folge maaßgebend geblieben. Lessing, so sparsam in Lobeserhebungen, nennt es ein Werk über alle Erwartung, und giebt dem Verfasser den Ruhm des ersten Uebersetzers, „wenn man den, der eine so genaue Bekanntschaft mit allen den besten Genies einer ganzen Nation zeigt, der ein so feines Gefühl mit einem so richtigen Urtheil verbindet, unter dessen Bearbeitung so verschiedene Schönheiten in einer Sprache, für die sie gar nicht bestimmt zu sein schienen, einen Glanz, ein Leben

1) Schon bei einer frühern Gelegenheit (im Theatralischen Nachlaß II, S. XLII.) erzählt Karl Lessing diesen Zug, indem er ihn mehr in Lessings Jugend hinaufrückt, wohin er auch besser zu passen scheint; auch weil er gerade mit zwölf selbst verfertigten Stücken sein Theater an verschiedenen Orten Deutschlands aufschlagen wollte, woran er nach der Minna von Barnhelm schwerlich mehr gedacht haben kann.

2) 23ster Theil, 332ster Brief. Den 27. Juni und 4. Juli 1764. (VI, 276—281.)

3) Ursprünglich: Gemeinhard. S. Denkmal des Herrn Joh. Nik. Meinhard von Fried. Just Riedel. Jena 1767.

erhalten, das mit der Blüthe, in welcher sie auf ihrem natürlichen Boden prangen, wetteifert: wenn man, sagt Lessing, so einen Schriftsteller anders einen Uebersetzer nennen darf, wenn er nicht vielmehr selbst ein Original ist, dem auch die „Erfindsamkeit" nicht mangeln würde, hätte er sich ihrer, uns zum Besten, nicht jetzt entäußern wollen. Die italienische Literatur sei früher noch nie recht unter uns bekannt geworden. Zwar war einmal die Zeit, da unsere Dichter sich fast nichts als welsche Muster wählten. Aber was für welche? den Marino mit seiner Schule! Der Adonis war unsern Posteln und Feinden das Gedicht aller Gedichte. Und als uns die Kritik über das Verdienst dieser Muster und dieser Nachahmer die Augen öffnete, so erwogen wir nicht, daß unser falscher Geschmack gerade auf das Schlechteste gefallen war, sondern Dante und Petrarca mußten die Verführungen ihrer schwülstigen und spitzfindigen Nachkommen entgelten. Concetti ward die Ehrenbenennung aller italienischen Gedichte, und wenn der einzige Tasso sich noch einigermaaßen in Ansehen erhielt, so hatte man es fast einzig und allein den Sprachmeistern zu verdanken." [1])

Indem Lessing weiter mit den Worten des Verfassers sich über die Vorzüge und Eigenthümlichkeit der italienischen Dichtkunst verbreitet, läßt er die Gelegenheit nicht vorüber, der deutschen Poesie einen Spiegel vorzuhalten, welcher „ihren Schimmer als sehr zweideutig blicken lasse". „Ich sage zweideutig; denn auch wir haben malerische Dichter die Menge; aber ich besorge sehr, daß sie sich zu den malerischen Dichtern der Italiener nicht viel anders verhalten, als die niederländische Schule zu der römischen. Wir haben uns zu sehr in die Gemälde der leblosen Natur verliebt; uns gelingen Scenen von Schäfern und Hirten; unsere komische Epopeen haben manche gute Bambocciade, aber wo sind unsere poetische Raphaels, unsere Maler der Seele?" —

Die Bemerkung Meinhard's über die geringe Anzahl der guten Dichter des fünfzehnten Jahrhunderts, des Zeitalters der Medicis, dieser „großmüthigen Beschützer und Aufmunterer aller Künste und Wissenschaften", findet Lessing ihm selbst wie aus der Seele gesprochen. Das wahre Genie, heißt es dort, arbeitet, gleich einem reißenden Strome, sich selbst seinen Weg durch die größten Hindernisse. Shakespeare, der zu einem Handwerke erzogen worden, ward ein großer Poet, ohne irgend eine Aufmunterung zu haben. . . . Man irre sehr, wenn man den Mangel großer Genies zu gewissen Zeiten dem Mangel der Belohnungen und Aufmunterungen zuschreibt. . . . . Aufmunterungen können niemals Genies erzeugen, und sie schaden gewiß allemal denen, die es schon sind, wenn der Gönner nicht selbst den wahren, den großen Geschmack der Künste

1) Bekanntlich hat Meinhards Versuch die spätern Uebersetzungen des Ariosto von Mauvillon, die erste in deutscher Sprache, und des Tasso von Heinse, der auch den rasenden Roland von neuem übersetzte, und seinen eignen Schöpfungen die italienische Sinnengluth einzuhauchen strebte, hervorgerufen.

besitzt." (Dies wird mit Beispielen aus der Geschichte belegt.) Diese Bemerkung möge der Deutsche beherzigen: „Da sie auf den äußerlichen Zustand der deutschen Literatur gewissermaaßen angewendet werden kann, sagt Lessing, so wünschte ich sehr, daß sie diejenigen endlich einmal zum Stillschweigen bringen möchte, die über den Mangel an Unterstützung so häufige und bittere Klagen führen, und in dem Tone wahrer Schmeichler den Einfluß der Großen auf die Künste so übertreiben, daß man ihre eigennützige Absichten nur allzudeutlich merkt." Wohin Lessing dabei zielt, braucht man nicht weit zu suchen. Mit diesen Worten hat er seine eigne Stellung in der Welt und in der Literatur scharf gezeichnet und dies muß uns den Schluß der Literaturbriefe werth machen, wenn nicht schon diese Blätter, gegen den Anfang dieser berühmten Zeitschrift gehalten, die vollendete Reife des Mannes, des seiner selbst bewußten genialen Kopfes und fertigen Charakters ausdrückten. So wird auch der Kenner des Laokoon (um dies zu anticipiren) in dem vorhin angeführten Vergleiche zwischen der poetischen Malerei der Deutschen und der Italiener das hohe Ziel, das ihm dabei vorschwebte, schon erkennen. Was ihm aber Meinhard so hoch stellte, war, daß er nicht etwa eine besondere Vorliebe für die Italiener hatte; daß er vielmehr mit der englischen Literatur ebenso bekannt war; daß er der Verfasser einer trefflichen Uebersetzung von Heinrich Home's Grundsätzen der Kritik war, eine Arbeit, „wo sich der schöne Geist mit dem Philosophen vereinigen mußte". Lessing fühlte und erkannte, daß ihm ein solcher Mann in die Hände arbeitete. Noch später, auf Anlaß seines Streites mit Klotz, bekannte er sich gern zu dieser „Anpreisung eines Werkes, über dessen Güte alle einig wären".

Mit dieser Kritik aber nahm Lessing für immer Abschied von jeder Theilnahme an gemeinsamen kritischen Unternehmungen und Zeitschriften welcher Art immer; er hatte seit der letzten Trennung von seinen Freunden gelernt, auf sich selbst zu beruhen, und nun war seine Abneigung gegen jedes literarische Bündler-Wesen fest entschieden; nicht etwa (wie sein Bruder zu verstehen giebt), als hätte er von dieser Zeit an die Fertigkeit zu kritisiren entweder verlernt, oder Grundsätze angenommen, die derselben ganz entgegen standen. War und blieb nicht die Kritik im eminenten Sinne des Worts die universelle Form seiner wissenschaftlichen Schöpfungskraft, welche nirgends mehr glänzt, als in den Hauptwerken der uns vorliegenden höhern Periode seines Lebens, im Laokoon, in der Dramaturgie? Ebenso wenig kann Lessing etwa „den Vorsatz gefaßt haben, sich nur auf Ein oder zwei Fächer einzuschränken, um darin desto vorzüglichere Werke zu liefern, um mehr mit Beispielen vorzugehen, als Lehren zu geben, die allein die Ausführung immer mißlich machen." Man verfolge die Art und Weise, wie Lessing jetzt mehr als früher die Gegenstände seines Studiums, seiner Betrachtung ergreift: immer mitten in ihren universellen Beziehungen zu den Grenzen verwandter und entfernter Wissenschaften, nach dem Bilde eines wahren Gelehrten, wie er es späterhin einmal mit Bezug auf den

Verfasser der Wolfenbütteler Fragmente entwirft (X, 217). Er nennt ihn einen selbstdenkenden Kopf; „und selbstdenkenden Köpfen, sagt er, ist es nun einmal gegeben, daß sie das ganze Gefilde der Gelehrsamkeit übersehen, und jeden Pfad desselben zu finden wissen, sobald es der Mühe verlohnt, ihn zu betreten." Ein solcher selbstdenkender Kopf war vor Allen Lessing.

Freilich wollte man es ihm lange nicht gönnen, sich bei seiner selbstständigen und einsamen Stellung in der Literatur zu behaupten. Die Mittelmäßigkeit kann oder will sich das hervorragende Genie am liebsten nur als Haupt eines dienenden Schwarmes niederer Geister denken, welche durch diesen Dienst sich selbst um eine Stufe zu heben vermeinen. — Eben, im Jahre 1765, nahm durch Nicolai's Betrieb, und unter seiner Leitung die Allgemeine Deutsche Bibliothek ihren Anfang, welche durch die Ausdehnung ihrer Mitarbeiter, unter denen sie eine Zeit lang die besten Federn Deutschlands zählte, durch die Consequenz ihres, ein bestimmtes Ziel in der Bildung und der Theologie der Zeit unverrückt verfolgenden Ganges, endlich durch die lange Dauer ihres Bestehens an Wirkung und Einfluß alle ähnlichen Anstalten in Deutschland lange niederhielt. Mendelssohn stand Nicolai fleißig zur Seite; von Lessing ist keine Zeile in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek. Aber es half nichts, daß er, ungeachtet häufiger Aufforderungen von Seiten seines alten Freundes, keine Feder rührte: das Gegentheil ward als wie von sich selbst verstehend angenommen. Dies gab zu boshaften und auch komischen Ausfällen und Beschuldigungen, in gedruckten und ungedruckten Briefen, Stoff genug. Lessing war darüber sehr lustig und scherzte mit seinem Freunde Nicolai, den die Sache eigentlich anging. [1]) Lange schwieg er, bis ihm in dem Streite mit Klotz und seinem Anhange eine Erklärung abgedrungen wurde, welche er, meint er, vielleicht schon längst hätte thun sollen. „Nicolai, sagt er, (VII, 198) ist mein Freund; aber mit seiner Allgemeinen Bibliothek habe ich nichts zu schaffen. Sie ist bereits bis auf die Hälfte des neunten Bandes angewachsen; und noch soll ich die Feder für sie ansetzen. Da ist nicht eine einzige Recension, nicht eine einzige kleine Nachricht, welche sich von mir herschriebe! Da ist kein einziges Urtheil, auf welches ich, mir wissentlich, den geringsten Einfluß gehabt hätte!"

„In dem fünften Bande (heißt es weiter) waren gewisse Psalmen und Threnodieen, die ich noch lesen soll, anders angezeigt worden, als es sich der Verfasser und dessen Freunde versehen hatten. Sogleich erschien ein langes Sendschreiben an mich, [2]) in welchem ich auf die bitterste und verächtlichste Weise darüber zur Rede gestellt ward. Ich möchte nun, hieß es, jene hündische, eselhafte Kritik selbst gemacht haben oder nicht: so sei es doch immer gut, mir

1) Lessings Leben I, 257.

2) Sendschreiben an den Herrn Magister Lessing, die Allgemeine Deutsche Bibliothek betreffend: ein Ergänzungsstück des 5ten Bandes insbesondere. Leipzig 1768. (Lessings Leben 258).

den Kopf dabei zu waschen![1]) Denn es sei doch einmal weltkundig, daß ich einer der vornehmsten Mitarbeiter der Allgemeinen Bibliothek sei; es geschehe doch unter meinem Namen, daß ein so entsetzlicher Mensch einem der größten Dichter unserer Zeit ein so himmelschreiendes Unrecht zufüge; ich müsse also einem solchen Unwesen steuern, oder wenigstens, wenn mir an der Hochachtung der Welt noch das Geringste gelegen sei, öffentlich meinen Abscheu dagegen bezeigen, und erklären, daß ich ihm nicht zu steuern vermöge."

„Wie man gewisse Dinge gerade deswegen nicht thut, weil gewisse Leute behaupten, daß man sie thun müsse: so bezeigte und erklärte ich von Allem, was der Sendschreiber meinte, daß ich nothwendig bezeigen und erklären müsse, schlechterdings nichts. Dieser Elende, dachte ich, der fähig ist, einen bei sich niederfallenden Stein in der Wuth aufzugreifen, und ihn dem Ersten, den er in die Augen fasset, an den Kopf zu werfen, — dieser Elende mag von dir denken, was er will! Wer wird es ihm nachglauben?"

„Aber hierin betrog ich mich. Denn ich habe nachher nur allzuoft die nämliche Sprache wider mich führen hören." —

Zweites Kapitel.

Lessing hatte den größten Theil seines Laokoon ausgearbeitet von Breslau nach Berlin mitgebracht, um ihn hier zu vollenden und herauszugeben. (Dies lehrt der Uebergang zu dem 26. Abschnitt des Laokoon, VI, S. 525). Mit Mendelssohn sprach er den philosophischen Theil der Materie in mündlichen Unterredungen durch, und nutzte die Bemerkungen, welche sein Freund sowohl über die Eintheilung der Gegenstände der Malerei und Poesie, als über einzelne Begriffe dem ersten Entwurfe beigefügt hatte.[2]) Auch mit Nicolai, welcher früher schon für bildende Kunst gewonnen war, verhandelte er die Hauptfragen seines neuen Werkes, wohl nur, um die Wirkung seiner reformatorischen Principien in dem Gebiete der Kunst und Poesie auf die herkömmliche Ansicht aus erster Hand zu erfahren. Nicolai stand in Verkehr mit Hagedorn in Dresden, welchen er für das Fach der schönen Künste als Recensenten

1) Dies geschah sogar in eingestreuten Versen der possierlichsten Art, z. B.:

Du kritisch Thier, willst du die Zähne blöcken?
O geh und lerne nur an den Parnaß dich strecken,
Und an den Füßen der Hippokrene zu lecken.
Dann werden dir die Psalmen besser schmecken. u. s. w.
(Lessings Leben, 259.)

2) XI, 143. „Nach dem, was wir in unsern mündlichen Unterredungen ausgemacht haben, verbessere ich meine Eintheilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendergestalt" u. s. w.

oder Correspondenten der Allgemeinen Deutschen Bibliothek zu gewinnen suchte. „Eine große Neuigkeit ist's vermuthlich für Sie,[1]) wenn ich Ihnen sage, daß Lessing, der jetzt hier ist, eine Abhandlung von den Grenzen der Malerei und Poesie unter der Feder hat, die in der That sehr wichtig sein wird. Ketzern wird er freilich nicht wenig; aber soviel ich im Reden merke, so wird er viele Paradoxen mit vieler Scharfsinnigkeit durchzusetzen suchen. . . . . Mit Winkelmann wird er in großen Streit gerathen. Er behauptet, quod bene not., daß der ganze antiquarische Theil seiner Geschichte der Kunst auf seichten Stützen beruhe. Sollte Winkelmann hierher kommen (wozu noch einige Hoffnung ist), so glaube ich, er wird sich mit Lessing nicht vertragen können, so verträglich auch Lessing ist, denn Winkelmann scheint durchaus keinen Widerspruch leiden zu wollen."

Daß Lessing gegen Winkelmann zu schreiben beabsichtigte, hatte Hagedorn um dieselbe Zeit von Weiße in Leipzig erfahren.[2]) Man erwartete ein Buch von gewöhnlicher Polemik, wenn auch vielleicht von ungewöhnlicher Gelehrsamkeit, ein Werk also, welches von demjenigen, den es widerlegt, zuletzt doch nur seinen Glanz borgte.

Wie überrascht mußten sie sein und mit ihnen alle die, welche etwa von den Literaturbriefen den letzten und höchsten Maaßstab an Lessings Kritik anlegten, als ihnen mit dem Laokoon ein schriftstellerisches Kunstwerk in die Hand kam, welches ganz auf sich selbst beruhte, das an Winkelmann nur anknüpfte, um einen neuen und selbstständigen Flug in das Gebiet des Schönen, der Kunst und der Poesie zu nehmen, und da Gesetze aufzustellen, wo bisher Alles an Persönlichkeit, an dem bloßen Gefühl oder Geschmack zu hängen schien. Man fühlte, daß mit Laokoon eine neue Reihe von Ideen eröffnet, ein höheres Ziel für Kunst und Poesie gesteckt würde; doch um dies Gefühl und die Bewunderung, aber auch die Kritik zu vollem Bewußtsein zu erheben, hätte man die Stufenleiter geschichtlicher Entwickelung der streitigen Hauptbegriffe hinaufsteigen müssen: ein Weg, welcher selbst heute zur gerechten Würdigung des Laokoon nicht überflüssig sein möchte. Ja, wer den Laokoon aufmerksam gelesen hat (und der Verfasser dieser Biographie setzt bei den Lesern eine nähere Bekanntschaft mit dem Werke voraus), wird nicht verkennen, daß das Ganze von geschichtlichen Elementen durchsetzt und getragen ist, welche dem Neuen darin sehr wohl vorangestellt hätten werden können, wenn es Lessing darauf angekommen wäre, einen systematischen Weg einzuschlagen. Versuchen wir, jene ge-

1) Briefe an Hagedorn, S. 270.

2) „Herr Lessing ist jetzt hier und will mit Herrn Nicolai wieder zurück nach Berlin gehen; er hat den Dienst des General Tauenzien verlassen, um wieder zu studiren; er sagte mir, daß er in Winkelmanns Historie der Kunst eine Menge Fehler entdeckt habe, und auch in Willens habe, eine Schrift darwider aufzusetzen. Die Fähigkeit dazu hat er; er hat mir große Empfehlungen an Sie aufgetragen." (Weiße an Hagedorn den 11. Mai 1765. Handschriftl.)

ſchichtlichen Vorausſetzungen zu ergreifen, und in allgemeinen Zügen hinzuſtellen. Indem wir das Material, ſo weit es namentlich im Buche ſelbſt für uns in Bereitſchaft liegt, zu ſolchem Zweck verwenden, ſind wir ſchon bei der Sache.

Seit die Poeſie, die Muſik und die bildenden Künſte für ſich und in ihrer Vereinigung Gegenſtand der Betrachtung und der Philoſophie wurden, war das Band, welches ſie in ihrer Wirkung auf den menſchlichen Geiſt verknüpfte, dem Denker nicht entgangen, zunächſt wohl mit Hinſicht auf ihre ſittliche Wirkung, dann aber auch auf ihr Weſen, auch ihre gegenſeitige lebendige Wechſelwirkung; denn nicht aus einem abſtrakten Begriff, ſondern aus dem Leben, durch die Bedürfniſſe der edelſten und höchſten Art, wurden die Künſte ins Daſein gerufen, und für die höchſte Beſtimmung des menſchlichen Geiſtes geſchaffen. Erſt mit der Wahrnehmung und Ergreifung dieſer Verwandtſchaft der Künſte unter einander ward die Lehre von dem Schönen gegeben. Daß bei den Griechen (von dieſen nur dürfen wir hier ausgehen) jene Wahrnehmung, jenes Studium gemacht wurde, war nicht zufällig. Das bürgerliche und religiöſe Leben, die Bildung des freien Mannes, hatte die Künſte zu einer Regel des ganzen Lebens, ja zu einer Macht erhoben, welche der Geſetzgeber leitete, welche der Philoſoph zum Gegenſtand ſeines Nachdenkens, ſeiner Spekulation erhob. So entſtand in Griechenland die Philoſophie des Schönen und der Künſte, entſproſſen aus einer vorausgegangenen Ahnung eines höhern gemeinſamen Urſprungs, wenn ſie von den Dichtern, einem Homer und Pindar, auf die göttliche Eingebung der Muſe zurückgeführt wurden. Plato und Ariſtoteles ſetzen beide das gemeinſame Band der Poeſie und der Künſte in die Nachahmung, welche die Baſis der Kunſtlehre bei den Alten geblieben iſt, wenn auch nicht immer in demſelben Geiſt, und mit verſchiedener Anwendung auf den Zweck und die Würde der Kunſt überhaupt.[1]) Was man Kunſt-Ideal in neuerer Zeit genannt hat, wie weiterbin zur Sprache kommt, hängt damit auf das Genaueſte zuſammen. Um die ſchönen Künſte, als ſelbſtſtändiger Zweck betrachtet, hat Ariſtoteles das größere und bleibendere Verdienſt. Seine Eintheilung der Künſte in vollkommen und weniger vollkommen nachahmende, ſeine Unterſcheidung der Gegenſtände, der Mittel, wie der Art und Weiſe der Nachahmung ſind aus der Natur und der Beobachtung des menſchlichen Geiſtes geſchöpft. Unbeſchadet jenes allgemeinen Bandes der Poeſie und der übrigen Künſte, wird auf dem Wege der Unterſuchung eine Stufenfolge derſelben unter einander, eine Rangordnung in Betreff ihres ſittlichen Werths und Wirkens näher begründet. Die wichtigſten Probleme der Aeſthetik ſind in Ariſtoteles nicht nur enthalten, ſon-

1) Man vergl. G. Aheken: De *Μιμήσεως* apud Platonem et Aristotelem notione. Gottingae 1836. Leſſing, der den Grundſatz der Nachahmung von Ariſtoteles aufnahm, hat ſich auf den metaphyſiſchen Unterſchied dieſes Begriffes bei Plato und Ariſtoteles niemals eingelaſſen.

dern auch zu ihrer Lösung deutliche und bestimmte Fingerzeige gegeben, deren weitere Durchführung und Anwendung den Scharfsinn der Neuern so viel beschäftigt hat und lange beschäftigen wird.

Eine Theorie, welche weniger durch Spekulation, als aus der Betrachtung und dem Mitleben mit der höchsten Entwickelung von Kunst und Poesie, der schönsten Blüthe griechischer Religion und Nationalität, sich entwickelte, war von selbst gegen jede trübe Vermischung der Principien und Regeln sicher, welche in Perioden des Uebergangs, der Auflösung oder gar der Barbarei so leicht erfolgt. Der Vergleichung und Gleichstellung der Poesie und bildenden Künste in Bezug auf ihre letzte Wirkung auf den menschlichen Sinn und Geist, wie sie das Alterthum allerdings liebte, erhielt gerade durch das lebendige Bewußtsein von der wesentlichen Verschiedenheit ihrer Mittel jene Bedeutung, jenen Reiz, welcher den Wetteifer der Dichter und Künstler hervorrief. Mehr sollte auch, Lessing zufolge, in dem berühmten Ausspruche des Dichters Simonides: daß die Malerei eine stumme Poesie, die Poesie aber eine redende Malerei sei, nicht liegen; wie einmal ein späterer griechischer Kritiker den Homer, wegen seines Schildes des Achilles, einen „Lehrer der Malerei" genannt hat. Wie weit die Dichter und die Künstler von jener Antithese für ihre Zwecke Gebrauch machen könnten und sollten, wurde dem richtigen Gefühle eines Jeden überlassen. „Die Schriften eines Apelles und Protogenes von der Malerei sind verloren; die Mäßigung und Genauigkeit jedoch, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredtsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen, berechtigt, sagt Lessing, zu der Annahme: daß jene großen Maler es bei der Anwendung der Grundsätze der Poesie auf die Malerei nicht anders gemacht haben werden. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu thun." (VI, 373.)

Bei dem Uebergange von den Alten zu den Neuern, denen er es zum Vorwurf anrechnet, „daß sie in mehreren Stücken geglaubt haben, sich weit über sie wegzusetzen, wenn sie ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten, (sollten auch die kürzeren und sicheren Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen;)" — nimmt nur aber Lessing nicht Rücksicht genug auf jene lange weltgeschichtliche Periode von dem Untergange des griechisch-römischen Heidenthums bis zur Wiederherstellung der alten Literatur, kurz, auf das Mittelalter, wo doch schon der Keim der modernen Bildung, Kunst und Poesie enthalten ist. Es mag erlaubt sein, auf diese Anfänge hinzudeuten. — Als in den ersten Jahrhunderten die Mittel einer höhern und zwar literarischen Bildung sich auf die kleinsten Kreise auserwählter Männer zurückzogen, als von einem Wetteifer zwischen Malerei und Poesie keine Rede war, mußte die Malerei lange Zeit dem Volke Poesie und Geschichte, ja alle Literatur ersetzen, und statt reiner, aus der Natur geschöpfter Anschauungen, auf die Phantasie und den grübelnden Verstand oder eine mystische Vernunft, wir-

ken. [1]) Selbst die Bildhauerkunst, welcher im Gebiete des christlichen Glaubens und Kultus anfangs das eigentliche Object mangelte, mußte später gleich der Malerei zu allegorischen Darstellungen aus der heiligen Geschichte sich bequemen. Die Allegorie beherrschte selbst die Baukunst und die Anfänge des modernen Theaters. Dadurch aber, daß aus Rücksichten auf das Volk das Nackte in den Gemälden vermieden, und die Bekleidung als Verhüllung aufgefaßt und ausgeführt wurde, [2]) wurde der Ausdruck einseitig als das Höchste der Malerei erstrebt, um nur die Wahrheit der Empfindungen und Affecte in ihrer Vollkommenheit darzustellen. Selbst als die Malerkunst in Italien geistig und materiell die ehemaligen Schranken glücklich durchbrochen hatte, noch im sechszehnten Jahrhundert, blieben die Meister von der uranfänglichen didaktischen Bestimmung der christlichen Malerei nicht unabhängig, wie wenn (zwei von Lessing VI, 476. angeführte Beispiele) Franz Mazzuoli den Raub der sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten, oder Titian die ganze Geschichte des verlorenen Sohns, sein lüderliches Leben, sein Elend und seine Reue in ein und dasselbe Gemälde bringen: ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, sagt Lessing, den der gute Geschmack nie billigen wird. Diesen Männern erschien nichts destoweniger die Malerei gegen die Poesie als die höhere und weitere Kunst; nicht blos die Bildhauer, sondern auch Dichter wie Ariosto suchten rein malerische Wirkungen hervorzubringen; während andrerseits Maler wie Poussin Sculpturwerke in ihre Gemälde aufnahmen. Die Kunst kam in Gefahr, nicht minder als die Poesie, in eine falsche Virtuosität auszuarten.

Die Theorie und Kritik, welche sich in dem goldnen Jahrhundert in Italien bildete, begünstigte jene Verwirrung, statt ihr entgegen zu treten. Lessing beruft sich im Laokoon (VI, 494) auf Ludwig Dolce. (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino: Firenze 1735. [3]) In seinem Gespräch über die Malerei werden alle Tugenden dieser Kunst auf die Poesie im eigentlichen Sinne übergetragen. Der gute Dichter sei auch ein guter Maler. Dies wird unter Andern an Ariost und dessen Schilderung der bezaubernden Alcina nachgewiesen, in der

1) Augusti Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie. XII, 187. Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, schrieb Gregor der Große, Vgl. den Artikel: Bilder in den Kirchen, in Wetzer und Welte's Kirchen-Lexicon II, 7.

2) Augusti, a. a. O. S. 238. Die Griechen beschränkten aus diesem Grunde die Bilder auf Brustbilder. Vgl. Fr. Jacobs Schriften III, 457.

3) Diese Vermischung der Gattungen wurde damals in Italien von dem neuerwachten Platonismus begünstigt. In einem damals viel gelesenen Buche: D. Barth. Chassanei Catalogus gloriae mundi (le protocole de la vanité humaine, Biogr. Univ. s. v. Chasseneux), heißt es in der Ausgabe Genev. 1649, § 48:

De artificibus qui circa colores versantur. F. Patricius de instit. reip. lib. I, tit. 10. Pictura eruditionem maximam prae se fert et commercium cum poetica et oratoria habet. Hoc dicit Laur. Valla, in prooem. suarum Elegantiarum, quod artes liberales proximae sunt: ars pingendi, sculpandi, fingendi, architectandi.

Zeichnung, in den Proportionen, im Colorit. Noch mehr. Wir finden bei Dolce schon jene vorausgesetzte Abhängigkeit der Poesie von der Malerei auf die Geschichte der Kunst übergetragen; und so wird hier schon mit Bezug auf die zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts entdeckte Gruppe des Laokoon als ein Axiom ausgesprochen: Virgil habe jene Gruppe vor Augen gehabt. —

Die durchgängige Abhängigkeit des Dichters von dem Künstler hat in späterer Zeit aber Niemand vollständiger, aber auch einseitiger durchzuführen versucht, als der englische Humanist Joseph Spence in seinem Polymetis (London 1747), gegen welches daher Lessing (VI, 421 ff.), als ein „für jeden Leser von Geschmack ganz unerträgliches Buch" die ganze Schärfe seiner Kritik richtet. Der Verfasser sei durch sein sonst so gelehrtes Buch den klassischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden, als ihnen die wässrigen Auslegungen der schaalsten Wortforscher nimmermehr sein könnten. Lessing bedauert (an derselben Stelle) nicht minder, daß Spence'n in dieser Vermischung der Gattungen selbst ein Addison vorangegangen [1]) in der sonst löblichen Begierde, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben. Es ist bekannt, daß der berühmte Dichter bei seiner vollständigen Unkunde der griechischen Kunst seinen Beruf als Ausleger der Alten verfehlt hat, daß er ohne seinen Ruhm als Schriftsteller und Dichter, auf diesem Felde kaum mehr genannt werden dürfte. Gleichwohl hat Niemand auf die Schweizer, Bodmer und Breitinger, mehr gewirkt als Addison. [2]) Denselben Standpunkt mit ihm theilen mehrere nahmhafte Schriftsteller Englands aus dieser Zeit: Hurd holt in seinem sonst vortrefflichen, von Lessing in der Dramaturgie hochgestellten Kommentar über Horazens Dichtkunst gern seine Erklärungen der Dichtung von der Malerei. Daniel Webb sucht in seinen Gesprächen über das Schöne der Malerei die Poesie als eine Vereinigung der Macht der Musik und der Malerei darzustellen: Shakespeare ist ihm ein Titian, und pinselt; überhaupt hätten die Dichter das Colorit als eine der vornehmsten Schönheiten anzustreben.

Noch von einer andern Seite her ist in England zu einer Vermischung von Poesie und Malerei vorgearbeitet worden. Baco von Verulam hatte in seiner Abgrenzung der Felder menschlichen Verstandes die drei Seelenvermögen der Vernunft, des Gedächtnisses und der Einbildungskraft zu Grunde gelegt, wobei Poesie und Malerei, wie natürlich, der Phantasie als ihrem gemeinschaftlichen Factor zufielen. Seitdem gewöhnte man sich, die dichtende oder vielmehr erdichtende Phantasie als das Wesentliche sowohl der Poesie, als der Malerei zu betrachten. Nun erst, mit dieser psychologischen Betrachtungsweise der Künste, wurde auch theoretisch das Kunstprincip der Alten, die Nachahmung, das heißt die Wahrheit des Objekts, aufgegeben, und gegen das formell-subjective Princip der Fiction vertauscht. Die Lehre des falschen Idealismus bei den

1) In seinen Gesprächen über die Münzen. 1702.
2) Gervinus IV, 64. Danzel Gottsched S. 212.

Neuern, als der Natur und der Wahrheit entgegengesetzt, hängt damit eng zusammen.

Alle diese Schriftsteller unter Italienern und Engländern zeigten zwar von einem beschränkten Geschmack, gingen aber nicht direkt darauf aus, der Thätigkeit des Künstlers eine bestimmte Richtung zu geben. Dies that der französische Graf Caylus,[1]) dessen Verdienst um eine richtigere Erkenntniß des Geistes und der Kunst des Alterthums vor Winkelmann unbestreitbar ist, und dessen Gelehrsamkeit selbst von einem Manne wie Ernesti gerühmt wurde. Was also Spence in seinem Polymetis als geschehen annahm, das stellte der französische Alterthumsforscher den Künstlern seiner Zeit als eine Forderung und gleichzeitig als den höchsten Maaßstab für die Schätzung der Dichter auf. Er gab 1757 die: Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée, d'Homére et de l'Enéide de Virgile etc. zu Paris heraus, ein vielgelesenes kleines Werk, welches schon dadurch gedeihlich wirkte, daß es den Künstlern statt des Ovid's, aus dem sie seit Raphael geschöpft hatten, den Homer in die Hand zu geben suchte. Er stellte, bemerkt Goethe,[2]) „eine höhere Ansicht dessen, was Griechen und Römer geleistet hatten, auf, ließ jenen Gerechtigkeit widerfahren, deren Kunst er als die höchste und vollkommenste pries; während die Römer sich blos von Prachtliebe, nicht von wahrer Neigung zur Kunst leiten ließen: womit denn erst eine richtigere Unterscheidung eingeleitet, ja der Grund zur Hauptverbesserung gelegt wurde, welche die Alterthumskunde erfahren sollte." Allein was die Malerei auf diesem Wege zu gewinnen schien, geschah auf Kosten der Poesie. „Der Graf, sagt Lessing (VI, 445), verstand sich besser auf die Malerei, als auf die Poesie, wenn er die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten bieten, bestimmen will." Der Graf Caylus ist es und seine Theorie, welche Lessing im Auge hat, wenn er in der Vorrede zu Laokoon auf die neuesten Kunstrichter hinweist, welche „aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie, als ob sich gar keine Verschiedenheit fände, die crudesten Dinge von der Welt schließen. Bald zwingen sie die Poesie in die engen Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen." Wenn der Einfall des Grafen das Ansehen einer Regel gewinnen sollte, so würde Milton als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. In der That scheine das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel zu sein. „Der Verlust des Gesichts, sagt jener ironisch, mag wohl die größte Aehnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat!" Diesem Spott setzt Lessing Würde und Pathos entgegen. „Freilich kann Milton keine Gallerien füllen.

1) Geboren zu Paris 1692; starb 1765; in der schönen Literatur durch seine Feenmährchen bekannt.

2) Winkelmann und sein Jahrhundert.

Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen." Dieser erhabene Ausspruch erinnert an gewisse Philosophen des Alterthums, welche, nach Porphyrius, sich die Augen ausgruben, um von den Eindrücken der Sinnlichkeit ungestört, sich in die Tiefe ihrer Spekulation zu versenken.

Von einem viel weitern Blick über die Grenzen der Poesie und Malerei getragen, ist das viel ältere Werk des Abbé Dubos: Reflexions critiques sur la poësie et la peinture.[1]) Dieses von Voltaire mit Recht so sehr gerühmte Werk, nähert sich dem Geiste des deutschen Kritikers unter allen Vorgängern Lessings wohl am meisten.[2]) Außer einem Reichthum von lichtvollen Bemerkungen, faßt er schon die Unterschiede von Malerei und Poesie schärfer ins Auge. In Bezug auf die Malerei warnt er vor rein allegorischen Compositionen, wie sie zum Beispiel bei Rubens sich so häufig finden; die Gemälde sollen keine Räthsel sein. Er dringt auf die Wahl schöner und angemessener Gegenstände; er hebt aber auch die Vortheile der Poesie vor der Malerei bei der Schilderung des Erhabenen hervor, weil das Gemälde nur einen Augenblick der dauernden Handlung vorstellt. Lessing hat Dubos wohl gekannt und bei mehr als einer Gelegenheit benützt. Weil er ihn aber im Laokoon nirgends anführt, so haben manche, wie Scheffner, eine stillschweigende Benutzung des französischen Kunstrichters darin erkennen wollen.[3]) Indeß wie viel oder wie wenig Lessing von Dubos gelernt haben mag, so weicht er doch in den Principien von jenem nicht minder ab, als den übrigen, und darauf kommt es doch hauptsächlich an. Denn auch bei Dubos überwiegt die Gleichsetzung der Malerei und Poesie (dahin deutet schon das Horazische: Ut pictura poësis, auf dem Titel des Werks). Die Einbildungskraft ist ihm die gemeinsame Quelle für das eine und das andere, und das Wesen der Malerei sucht auch er zuletzt in der Poesie, das heißt in der Erfindung. Eine Theorie wird dadurch wahrlich nicht besser, daß ein feiner und richtiger Geschmack bei der Anwendung auf die Gefahren derselben hindeutet.

Dasselbe gilt im Ganzen, wie im Einzelnen von Christian Ludwig Hagedorn, dessen Betrachtungen über die Malerei Lessing im Laokoon einigemale anführt,[4]) und welches bei den Franzosen noch heute klassisches Ansehen hat.[5]) Vortreffliche Bemerkungen über das Schöne in Bezug auf die

1) Erste Ausgabe 1719. Dubos starb zu Paris 1742.

2) Ueber Dubos vergl. Danzel, Gottsched und seine Zeit S. 212 – 214.

3) Scheffner an Herder den 6. August 1766. (Herders Lebensbild von C. G. von Herder I, 2. S. 163.) — „Nur tadle ich an Lessing, daß er nicht den du Bos und Webb allegiret, da er doch beide sehr stark genützt und ihnen die feinsten Bemerkungen abgelehnt hat."

4) Leipzig 1762. 2 Theile.

5) qui est regardé comme classique. Bouillet, Dictionnaire univ. d'histoire et de géographie 7. ed. 1850.

Gegenstände und die Behandlung des Kunstwerkes; Warnung gegen die Darstellung des Häßlichen, im Geiste des Laokoon, und vor Allem entschiedene Hinweisung auf die Alten, auf die Griechen. Wenn ein neuerer Archäolog [1]) in einer ausführlichen Abhandlung gelehrt und geistreich darlegt, wie die Griechen selbst bei der Allegorie des Grauenhaften und Schrecklichen, bei dem Gorgonen-Ideal, in allmäligen Uebergängen zur höchsten Schönheit sich erhoben, so findet sich dieser Gedanke in aller Klarheit schon bei Hagedorn ausgesprochen. [2]) Ein Brief von Weiße an Klotz vom 5. April 1766 enthält sogar, mit Hinweisung auf das Hagedorn'sche Werk, eine so treffende Anwendung der angeführten Grundgedanken, daß man glauben sollte, Weiße habe bereits den Laokoon dabei im Auge gehabt; allein dieser war eben erst im Begriff zu erscheinen. [3]) Aber wer wird sagen, daß Lessing durch Hagedorn überflüssig geworden sei? Es hat dieser nichtsdestoweniger die ältere und veraltete Ansicht von der Einerleiheit des Wesens von Poesie und Malerei auf allen Blättern seines Buchs, wo nicht ausgesprochen, doch vorausgesetzt; nicht blos im Allgemeinen — sogar die einzelnen Gattungen und Arten der Poesie, namentlich Epos, Idylle, Lyrik, werden auf die Malerei und ihre Werke übergetragen. Und so nennt auch Hagedorn den Laokoon des Virgil nur das glückliche, aber etwas veränderte Nachbild der Gruppe der drei rhodischen Künstler. Daß hier ein Gegensatz in der Auffassung und Behandlung stattfinde, will er nicht bemerken, wiewohl Winkelmann bereits früher (1754) darauf hingewiesen hatte. —

Alle diese Schriftsteller nahmen ihren Ausgang von der bildenden Kunst. Andere, welche von der Poesie ausgehen, und welche Lessing nicht minder bekämpft als jene, treffen mit ihnen in der Betrachtung wie in der Ausübung zusammen. Es galt die deutsche Poesie, deren Verjüngung für Lessing das Hauptziel seines Strebens war. Ohne denjenigen beizustimmen, welche die Bekämpfung der Schilderungssucht als die eigentliche Aufgabe des Laokoon ansehen, wird man nicht läugnen, daß die Poesie ihm wenigstens eben so am Herzen lag, als die Malerei. Die poetische Malerei war zu der deutschen zunächst von den Engländern gelangt: von Pope und vorzüglich Thomson, wel-

1) Levezow, über die Entwickelung des Gorgonen-Ideals. Berlin 1833.

2) Hagedorn, Betrachtungen I, S. 121.

3) Briefe deutscher Gelehrten an Klotz. Halle 1773. I, S. 60. G. Jacobi hatte in seinem zu Halle 1666 herausgegebenen, im Geist des Grafen Caylus geschriebenen Programm: De lectione poetarum recentiorum pictoribus commendanda das Gemälde des Guercino, die Dido vorstellend, getadelt, daß er die Beschreibung Virgil's: Trepida et coeptis etc. nicht besser genützt. Weiße nimmt sich des Malers gegen ihn an: „Ich glaube, daß der Maler vollkommen Recht hat. Es giebt gewisse Grenzen in der Malerei und Poesie, so viel sie sonst Aehnlichkeit mit einander haben, wo sie von einander abgehen, die man nicht überschreiten muß." Es betrifft die Nachahmung des Häßlichen und Ekelhaften, wovon Lessing im Laokoon 24. Kap. handelt. Weiße verweist auf Winkelmann und auf das Kapitel: über die Vermeidung des Häßlichen in Nachahmung der Natur, bei Hagedorn.

cher durch Spensers allegorische Schilderungen angeregt worden. Treffend bemerkt Gervinus, daß, nachdem im 17. Jahrhundert die deutsche Poesie in eine Poesie des Verstandes und der (religiösen) Empfindung versetzt worden, sie zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch das Erwachen der Sinnlichkeit mit Brockes (dem Uebersetzer Thomsons) ihrer Verjüngung zugeführt wurde. Auf Thomson ruht Klopstock und Kleist, ruht Haller, und, in seiner früheren Jugend, ruht Lessing selbst. Aber zu Regel und System erhoben wurde die malende Poesie an der südlichen Grenze des deutschen Reichs, von den Schweizern Bodmer und Breitinger. Bei ihnen ist der Einfluß des Dubos nicht zu verkennen. Bodmer hatte früh in Italien, wo er sich der Handlung widmete, einen Reichthum von Anschauungen aus den Werken der Malerei empfangen: Eindrücke, welche in den Discursen der Maler (1721—1723), einer Nachahmung des englischen Zuschauers, nachklingen, wo den Unterrednern die Namen berühmter Maler in Italien und Deutschland beigelegt werden. Endlich erschien unter Bodmers Beistand Breitingers Dichtkunst (1740),[1]) welche mit einer Vergleichung der Maler- und Dichtkunst beginnt, wonach die Poesie wie eine Kunst im Sinne der Malerei, eine poetische Malerkunst behandelt wird, wobei aber die Poesie die Malerei weit hinter sich läßt. Kleist's Frühling (1749) schien den Triumph der malenden Poesie zu befestigen. Selbst Klopstock, welcher sich durch Breitinger gebildet, erwies sich abhängig von seiner Regel. Doch nicht lange konnte sich ihrem eigenen Schöpfer die innere Dürftigkeit und Leere der Ansicht verbergen; als ein Behelf dagegen wurde theils das Wunderbare, theils das Moralische als Element in das Wesen der Poesie mit hineingenommen, und zuletzt — die Fabel als die würdigste und dankbarste Form der Poesie hingestellt, in welcher sich, wunderlich genug, ein Wunderbares und doch ein Nützliches vereinigt finde.[2]) Und doch hatte diese „wunderliche Ableitung" damals auf die besten Köpfe den entschiedensten Einfluß, außer Gellert und Lichtwer, selbst auf Lessing, welcher dadurch 1759 zu einer seiner bedeutsamsten Untersuchungen, an welche wir hier anknüpfen werden, die über die Aesopische Fabel, geführt wurde: denn hier war es, wo er sich zuerst mit Bewußtsein und Entschiedenheit von Breitinger lossagte. Von Kleist aber versichert er später im Laokoon (VI, 475), daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. „Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen „Plan" hineinzulegen. . . . Er würde endlich aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen

1) Breitingers kritische Dichtkunst, und Abhandlung von den Gleichnissen, Bodmers Abh. von dem Wunderbaren und Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter, erschienen 1740 und 1741 auf einmal. Gervinus IV, 63.

2) Goethe. Aus meinem Leben. W. XXV, 77—79. „Und nach vieler Ueberlegung ward endlich dieser große Vorrang, mit höchster Ueberzeugung, der Aesopischen Fabel zugeschrieben."

gemacht haben.“ [1]) Dies sagt Lessing mit Hinweisung auf die Poetik des Marmontel, [2]) der schon das Uebermaaß der Natur-Malerei an dem deutschen Idyll getadelt hatte. Lessing hatte hier auch den „männlichen Pope“ für sich, der auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurückblickte. Er erklärte jetzt ein blos malendes Gedicht „für ein Gastgebot aus lauter Brühen“.

Daß Lessings Laokoon gegen die Schweizer gerichtet sei, ist oft bemerkt; weniger jedoch, daß durch ihn ein Principienkampf entschieden wurde, eben der, welcher die Schulen Gottscheds und der Schweizer so lange in Athem erhalten hatte. Das Verdienst der Schweizer, der positive Fortschritt, welchen sie ihrem Gegner zu Trotz durchsetzten, wird von Niemand bestritten. Sie haben Ariost und Milton, kurz, das romantische Epos zur Anerkennung gebracht; sie haben der Tyrannei der Regel und der Form die Ursprünglichkeit und Unabhängigkeit des Genius entgegengesetzt; die begabteren der deutschen Jugend, Klopstock, Lessing unter ihnen, folgten mit Begeisterung ihrem Ruf. Dennoch blieben sie dem Gegner gegenüber, immer nur *Partei*. Den *vollständigen* Begriff der Poesie, das was sie zur *Kunst* erhebt, war bei ihnen ebenso wenig zu finden, als auf der andern Seite das nicht minder wesentliche Element genialischer Unmittelbarkeit. Gottsched hatte ebenso sehr Recht (um unsere heutige Sprache zu reden), die bloße Freiheit ohne Gesetz zu bekämpfen, als jene, ein Gesetz ohne Freiheit. In jenem wichtigen Punkte war Gottsched durch den Geist des verjüngten Zeitalters zum Schweigen gebracht, nicht widerlegt. Einem Höheren ward es überlassen, der Verbindung von *Genie* und *Regel* zum obersten Gesetze der schönen Kunst zu machen, und jeden Theil am rechten Orte zu betonen, wenn etwa der andere das Uebergewicht an sich reißen wollte. Man kann insofern sagen, daß mit Lessings Laokoon der *Geist* von Gottscheds vieljährigem Streben erst wahrhaft zu seinem Rechte kam, [3]) ungeachtet es Lessing war, welcher in den Literaturbriefen so scharf, so vernichtend gegen Gottsched zu Felde gezogen war. Dieser starb in demselben Jahre, in welchem Laokoon herauskam (1766). Er hatte jetzt einen Rächer gegen seine unversöhnlichen

1) Schmidt, im Nekrolog der teutschen Dichter II, 402 nimmt Kleists Frühling gegen Lessings scharfe Beurtheilung, „daß in dem Frühlinge gar kein Plan sei“, in Schutz (vgl. Jördens Lexicon II, 666).

2) Poétique française 1763.

3) Der Gegensatz zwischen Gottsched und den Schweizern ist hier in seiner größten Allgemeinheit gefaßt; den Worten nach haben die Schweizer sonst allerdings die *Kunst* in der Poesie viel mehr betont, als Gottsched, wobei sie aber, wie verhin bemerkt, an dasjenige in der Kunst dachten, was, auf Lessings Standpunkte, der Poesie entgegengesetzt ist. Danzel (Gottsched S. 209) hat insofern Recht, wenn er sagt, „daß die Thätigkeit Gottscheds und der Schweizer einen direkten Gegensatz nicht bilde. Was sie eigentlich unterscheide, sei vielmehr, daß Gottsched einen rein *praktischen*, jene einen *theoretischen* Gesichtspunkt hatten — daher der fruchtlose Streit.“ Ich vermisse jedoch in der Formulirung dieses Gegensatzes die volle Klarheit.

Gegner gefunden in dem ehemaligen Vorkämpfer dieser Gegner. Wie Lessing mit dieser ästhetisch-kritischen Synthese auf einmal gegen die nachwachsende Generation zu Anfang der Siebziger Jahre, deren Losung: Genie, Genie! war — in einen unauflöslichen Gegensatz gerieth, wie diese sich deshalb von Lessing wie von einem Gottsched in höherer Potenz abkehrte — werden wir in der Folge (im Kapitel von der Dramaturgie) in Betracht ziehen.

Hier haben wir aber einen Grund, auf die Sache der Schweizer besondere Wichtigkeit zu legen: denn diese ward ja von dem Manne vertreten, welcher vor und neben Lessing als einer der Schöpfer des neuen Geistes in Kunst und Wissenschaft verehrt wird: von keinem geringern als Johann Winkelmann. Und so sind wir dem Mittelpunkte unsrer Aufgabe nahe gekommen.

In seiner Erstlings-Schrift: den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755), eben der, an welche Lessing seinen Laokoon bekanntlich anknüpft, ist Winkelmann ganz der Schüler der Schweizer, namentlich Breitingers, was Gervinus hinlänglich dargethan hat; [1]) während andrerseits in Beziehung auf bildende Kunst und Antike die Abhängigkeit von seinen Dresdner Gönnern und Freunden, einem Lippert, Hagedorn, Oeser, Heinicke und Andern, und jene „wunderliche barocke Composition" den ersten Wurf des künftigen Geschichtsschreibers der alten Kunst verriethen. [2]) Alles führt hier nur dahin, die Grenzen der Malerei und Poesie in einander laufen zu lassen. Die Allegorie wird als das letzte und höchste Ziel der Malerei hingestellt. Ausdrücklich heißt es darin: „Es scheint nicht widersprechend, daß die Malerei ebenso weite Grenzen, als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich den Malern möglich sei, dem Dichter zu folgen, sowie es die Musik im Stande ist zu thun." Klingt es nicht, als wenn dieser wie ein Axiom aufgestellte Satz Lessingen das Thema und den Titel seiner Schrift: „von den Grenzen der Poesie und Malerei" eingegeben habe! Rubens wird vor den neuern Malern als derjenige hingestellt, welcher wie Homer gedichtet hat, der das Wunderbare wie jener gesucht, wie ein dichterischer und allgemeiner Maler. Auch noch im Jahre 1766, dem Geburtsjahre Laokoons, in der zu Rom verfaßten Schrift über die Allegorie, in Weiße's Bibliothek der schönen Wissenschaften, behält er diesen Standpunkt bei, und eröffnet sogar seine Betrachtungen mit dem berühmten und zweideutigen Ausspruche des Simonides.

Man begreift, wie Lessing für die Anknüpfung seiner Untersuchungen, sich gerade Winkelmann zum Gegner wählen mußte. Jene Vergleichung der Gruppe des Laokoon beim Dichter und beim Bildhauer, in Winkelmanns erster Schrift, von welcher Lessing „aussetzt", welche er mit bewunderungswürdigem Scharfblick als die Summe der ganzen Schrift, hervorhebt, erhält erst durch den allge-

1) IV, 434.
2) Goethe, Winkelmann und sein Jahrhundert. W. XXXVII, 32.

BIBLIOTECA NAZIONALE VE ROMA

meinen Hintergrund der Breitinger'schen Aesthetik ihre allgemeine und volle Bedeutung.

Drittes Kapitel.

Haben wir im vorhergehenden Kapitel versucht, den Stand der Frage im Allgemeinen zu beleuchten, so bleibt übrig, in Lessings Geisteseigenthümlichkeit, in dem Gange seiner Bildung und Entwickelung den Faden aufzusuchen, welcher zu Laokoon hinüberführt.

Jenes nun, Lessings Geisteseigenthümlichkeit, läßt sich im Allgemeinen nicht besser, als durch seinen Beruf zur Kritik bezeichnen, wenn auch der ganze Umfang und die Tiefe dieses Begriffs, auf Lessing angewandt, hier nicht erschöpft werden soll. Jede Verwirrung und Verdunkelung in wissenschaftlichen Begriffen zu entdecken, das Verschiedenartige zu sondern, und dadurch für die Erkenntniß und Ausübung des Wahren und Schönen den Weg zu bahnen, ist das allgemeinste Kennzeichen echt kritischen Scharfsinns. Bei verwandten und in einer gewissen Verbindung stehenden Begriffen und Gegenständen kam es Lessingen von jeher darauf an, die Grenzen der an einander stoßenden Gebiete nach innen wie nach außen, fest und bestimmt zu umschreiben. Darauf beruht ja schon sein in Gemeinschaft mit Mendelssohn verfaßter Aufsatz „Pope, ein Metaphysiker", mit der ausgesprochenen Absicht, die Grenzen des Lehrgedichts und der Metaphysik, der Poesie und der Philosophie richtiger zu bestimmen. Dahin gehört namentlich seine Untersuchung über das Wesen der Fabel (1759) im Gegensatze sowohl zum Epigramm, als auch zu dem bloßen Emblema, wo sogar der Grundgedanke des Laokoon (dies wird sich uns ergeben) im Keime bereits blos liegt, die scharfe Sonderung im Wesen von Malerei und Poesie.

Allein von dem bloßen Begriffe zur Anschauung ist ein Sprung, welcher durch die obengenannten vorangegangenen Leistungen lange nicht hinlänglich erklärt werden möchte, ja, wenn wir mit Goethe [1]) reden, so ist von allem Literarischen, ja selbst von dem Höchsten, was sich mit Wort und Sprache beschäftigt, von Poesie und Rhetorik, zu den bildenden Künsten überzugehen, schwer, ja fast unmöglich: es liege eine ungeheure Kluft dazwischen, über welche uns nur ein besonders geeignetes Naturell hinüberhebt. Bei Winkelmann (auf ihn bezieht sich diese Bemerkung) ward dieser Uebergang durch die Freude des Genusses an den Kunstschätzen in Dresden, durch den Umgang mit den Künstlern vorbereitet, durch seine Reise und Aufenthalt in Rom auf das Glücklichste und Fruchtbarste vollzogen. Nicht so bei Lessing. Auch dem Kunstgebilde ge-

1) Werke XXXVII, 32. Vergleiche XXV, 161.

genüber ist er vor Allem Denker, von Begriffen und Gedanken ausgehend, und in denselben am Ziele ausruhend. Auch um die Begriffe über die Kunst und das Schöne sich anzueignen und eigenthümlich fortzubilden, bedurfte es bei Lessing eines literarischen Anknüpfepunktes. Werke der Malerei und Bildhauerkunst fing er an zum Gegenstande eines anschauenden Studiums zu machen, als er bereits den Kopf voll Ideen über seinen Laokoon und die sich daran knüpfenden Fragen hatte. Bei Christ und unter seiner Anleitung hatte Lessing die Kunst, als solche, von aller archäologischen Gelehrsamkeit befreit, nicht kennen lernen. [1]) In Berlin, wo wir ihn vor seinem Abgange nach Breslau zu verschiedenen Zeiten finden, erwachte ein eigenes Interesse an der Kunst erst nach dem siebenjährigen Kriege, und auch wohl mehr im Geiste der herrschenden Liebhaberei, als nach ächterem Geschmacke für die Kunst. [2]) Vor dem Ausbruche des Krieges und behuf seiner Reise mit Winkler nach Holland, verweilte Lessing einige Wochen kurz nach einander in Dresden, wo er Heynes persönliche Bekanntschaft machte (Winkelmann hatte Dresden früher verlassen). Daß aber die dortigen großartigen Sammlungen Lessingen ergriffen und beschäftigten, davon entdeckt man keine Spur. Nur wissen wir, daß er auf der Reise durch Holland mit seinem Gefährten verschiedene Kunstkabinette besucht, sich mit einer guten, zumal historischen Kenntniß von Kupferstichen bereichert, und Winklern veranlaßt, davon einen ziemlichen Vorrath zu kaufen. Kupferstiche sind aber an für und sich mehr für ein historisches Interesse geeignet. — Zu Breslau besuchte er zwar die Bibliotheken und Klöster sehr fleißig, bereute es aber späterhin, in seinen Kollektaneen, die schönen Kapellen in der Domkirche und andere hiesige Monumente der Baukunst und Malerei nicht aufmerksam genug betrachtet zu haben. [3]) Nicolai kommt auf diese Lücke in Lessings Bildung öfters zurück, besonders beim Laokoon. Wenn Lessing später den Antiken sowohl, als den neuern Malerschulen mehr Aufmerksamkeit gewidmet hat, (wo-

1) So muß man, nach dem, was Heyne in der Vorrede zu seiner Sammlung antiquarischer Aufsätze (Leipzig 1778) S. VI über Christ, den er selbst gehört hatte, urtheilen. „Christ, sagt Heyne, machte das ganze Alterthum zu einem Stücke der Literatur und verband es dem zufolge mit den ungleichartigsten Dingen, der Lehre von Handschriften und von Urkunden; ein Pfad, der nothwendig von Kunstbegriffen ganz abführen mußte."

Vergl. den ersten Theil dieser Biographie S. 69. Danzels Ansicht über Christs Verdienste um „die Kunst rein als solche" und seinen Einfluß auf Lessing kann ich nicht theilen. Eine ersprießliche Anregung auf die Kunst und die Kunstfreunde im Allgemeinen durch Christ verträgt sich mit dieser Einschränkung sehr wohl. Vgl. Goethe W. XXV, 158.

2) Man lese die Schilderungen und Klagen in Nicolai's Briefen an Hagedorn (Briefe an Hagedorn).

3) Karl Lessing I, S. 229. Mehrere der schönsten Gemälde, von Rubens, van der Werft, Willmann, Albrecht Dürer, Lucas Cranach, C. Maratti u. A. waren während der Belagerung Breslaus im Jahre 1760 (kurz vor Lessings Ankunft), welches General Tauenzien so heldenmüthig hielt, bei dem Brande des fürstl. Hatzfeld'schen Pallastes zu Grunde gegangen. (K. A. Menzel, Topographische Chronik von Breslau, S. 759.)

von genügende Spuren in seinen Schriften und Kollektaneen zeugen), so scheint es überwiegend im Interesse der Kunstgeschichte geschehen zu sein, mehr zur Berichtigung von Versehen und Irrthümern, als etwa um irgend einen selbstständigen Bau für die Wissenschaft zu begründen.

Wenn es nun vielleicht zu den merkwürdigsten Problemen gehört, daß ein Mann von solchen Anlagen dennoch als Gesetzgeber für die Kunst mit so außerordentlichem Gefolge auftreten konnte, so erklärt sich dieser Widerspruch einigermaaßen dadurch, daß Lessing früh genug einen ausgesprochenen und feinen Formensinn, die Grundlage und Bedingung aller höhern ästhetischen Kultur, und bei welchem doch wieder das Denken am meisten beschäftigt wird, an den Tag legte. Wir bemerken dies zuerst in seiner Anzeige von Hogarths Zergliederung der Schönheit (1754)[1] in der Vossischen Zeitung. Er begrüßt freudig die neuen Ideen, „die in der ganzen Materie von der Schönheit ein Licht anzünden, wie man sie nur von einer solchen Vereinigung des Denkers mit dem Künstler erwarten konnte." Hogarth bestimmte die wellenförmige Linie als die wahre Linie der Schönheit, und die Schlangenlinie als die wahre Linie des Reizes. Beide Linien vereinigt, bilden bei ihm die Grundlage des Systems von der Schönheit, indem aus ihrer Zusammensetzung alle angenehmen Formen entstehen, wie sie besonders wunderbar in dem Meisterstücke aller sinnlichen Schönheit, in dem menschlichen Körper, angebracht sind. „Man darf nicht glauben (bemerkt Lessing), daß blos Maler und Bildhauer, oder Kenner dieser beiden Künste das Hogarthsche Werk mit Nutzen lesen können. — — Sogar Dichter und Tonkünstler werden, vermöge der Verbindung, welche alle schönen Künste und Wissenschaften unter einander haben, ähnliche Gründe der Schönheit in den Werken des Geistes und der Töne darin entdecken, und ihren schwankenden Geschmack auf feste und unwandelbare Begriffe zurückbringen lernen." Lessing kommt mehrmals auf Hogarth zurück, ein Zeichen, wie sehr diese Entdeckung bei ihm das Nachdenken in Bewegung gesetzt hatte. Er kann ein Lehrgebäude nicht genug rühmen, welches „einzig und allein geschickt sei, die verschiedenen Begriffe der Menschen von dem, was gefällt, auf etwas Gewisses zu bringen, und das elende Sprichwort, daß man über den Geschmack weder streiten könne, noch dürfe, aus dem Munde des Pöbels und der Gelehrten zu verbannen. Sein Nutzen erstreckt sich so weit, als sich das Schöne der Formen erstreckt. Ihm werden wir es also zu verdanken haben, wenn man bei dem Worte schön, das man täglich tausend Dingen beilegt, künftig ebenso viel denken wird, als man bisher nur empfunden hat.[2] Mit einem Worte,

1) Lessings Werke IV, 101. 470—475. 479. Daß Lessing die deutsche Uebersetzung des Hogarth revidert hat, ist schon im ersten Bande S. 352 bemerkt.

2) In der Vorrede zu Mylius's Uebersetzung von Hogarths Zergliederung der Schönheit (IV, 101—105) schränkt Lessing das der Hogarth'schen Entdeckung gegebene Lob insoweit ein, als er sagt: Hogarth habe verschiedene Wellenlinien auf der ersten Kupfertafel vorstellig gemacht, von denen aber nur eine den Namen der eigentlichen Schönheitslinie

das Schöne ist für seinen Geist hauptsächlich insofern da, als es ihm zu denken giebt. Der blos passive Genuß, das Schwelgen in Gefühlen, die Begeisterung der Einbildungskraft bei den Werken der Kunst findet in Lessing keine Stelle. Wenn Winkelmann, nach Goethes Erklärung, vor den Statuen unwillkührlich zum Poeten wird, so bleibt Lessing vor ihnen und den Werken der Kunst überhaupt, Denker, Philosoph. Und doch war es der bei beiden vorherrschende Formensinn, der sie gleichmäßig hinzog, und sie gegen die Reize und Vorzüge der neuern Malerei gleichgültiger machte. —

Ich komme unserm Ziele näher, indem ich jetzt von der Gründung der Bibliothek der schönen Wissenschaften durch Nicolai, unterstützt von Mendelssohn und Lessing, vor dem Ausbruch des siebenjährigen Krieges, rede, wovon im ersten Bande S. 334 ff. gehandelt worden ist. Es war, heißt es, das große Verdienst dieser Zeitschrift, „die schönen Künste wieder in das Gebiet der allgemeinen Bildung gezogen zu haben". Sie bildete das Organ, durch welches Winkelmann in Rom das Band mit dem deutschen Vaterlande knüpfte. Nach dem Plane des Herausgebers sollte die Bibliothek nicht blos den Zuschauer der Ereignisse und Thaten auf dem Felde der Kunst und Poesie abgeben: sie sollte die Verbesserung der deutschen Poesie mit herbeiführen helfen. In löblichem Eifer für die Sache setzte Nicolai aus seiner Tasche einen Preis von

---

verdiene, diejenige nemlich, welche weder zu wenig noch zu viel gebogen ist. Wenigstens sollte es doch möglich sein, die äußeren Grenzen anzugeben, jenseits welcher sie den Namen der eigentlichen Schönheitslinie verlieren müsse. Diese Untersuchung sei aber ohne Hülfe der höhern Mathematik nicht zu führen. Lessing wünscht daher, daß ein philosophischer Meßkünstler den Faden, wo ihn Hogarth als Künstler fahren ließ, wieder aufnehme. Die ganze Sache würde, meint L. ferner, auf die Berechnung der punctorum flexus contrarii ankommen, doch so, daß man die metaphysischen Gründe der Schönheit niemals aus den Augen verlieren müsse. Er weist sogar auf einen Vorgänger Hogarths im 17. Jahrhundert, den französischen Mathematiker Parent hin, wegen seiner Abhandlung im Journal des Savans von 1700, über die Natur der körperlichen Schönheit, wo er sich schon die Aufgabe stellt, „die verschiedenen krummen Figuren zu untersuchen, welche mehr oder weniger Schönheit haben, und diejenige davon zu bestimmen, welche die allermeiste Schönheit hat. . . ." Hier nun aber hätte sich Lessing durch einen Mathematiker selbst zu einem an sich unrichtigen, ja unmöglichen Postulate verleiten lassen, wie ich von einem vorzüglichen Mathematiker näher belehrt bin, dessen Ausführungen aber hieher nicht gehören dürften. Die Hogarthsche Schönheitslinie hat auch nur in dem Gebiete der lebendigen und organischen Natur ihre Anwendung, wie es anderseits keine Linie, die absolut unschön wäre, geben wird. Vgl. Goethe W. LV, 298.

Von Lessings damaliger mathematischer Wissenschaft darf man sich übrigens, nach seinem eignen Bekenntnisse, keinen zu hohen Begriff machen. „Lassen Sie (schreibt er aus Leipzig 1758. XII, 106 an Mendelssohn) unterdessen fein die Schönheitslinie nicht aus Ihren Gedanken, und schreiben Sie mir ja alles, was Sie davon entdecken; schreiben Sie mir es aber so, daß ich es verstehe; denn von der Geometrie weiß ich jetzt weniger, als ich jemals gewußt habe. Komme ich aber wieder nach Berlin, so sollen Sie erstaunen, wie sehr ich mich darauf legen will."

fünfzig Thalern auf das beste deutsche Trauerspiel. Codrus von Cronegk wurde gekrönt. Lessing dachte einen Augenblick daran, sich um den Preis zu bewerben. Es wäre noch zu früh gewesen. Es war der Stoff, aus dem viele Jahre später Emilia Galotti hervorging.

Um den Bewerbern einen Leitfaden für ihr Talent, einen Maaßstab für ihre Leistungen an die Hand zu geben, wurde die neue Zeitschrift mit einer Abhandlung über das Trauerspiel eröffnet, welche als das gemeinsame Werk der Freunde: Nicolai, Mendelssohn und Lessing zu betrachten ist. Die innere Geschichte dieser Arbeit liegt in dem ausführlichen Briefwechsel der Freunde aus den Jahren 1756 und 1757 vor,[1]) und dieser Briefwechsel, auf dessen Bedeutung wir bei Lessings Dramaturgie zurückkommen müssen, enthält auch (schon Nicolai weist darauf hin XII, 227) den ersten Keim zum Laokoon.

Der Streit war zwischen ihm und Mendelssohn. Dieser hatte, wie Nicolai, den Zweck des Trauerspiels in die Bewunderung setzen wollen, ohne Zweifel mit Hinblick auf Corneille, den Vater der französischen Tragödie. Lessing, festhaltend an den Griechen, an Aristoteles, setzte ihm das Mitleid entgegen, als dasjenige Motiv, wodurch sich die Tragödie von der Epopöe unterscheide, deren hauptsächliche Bestimmung es sei, Bewunderung zu erwecken. In der Discussion, welche hierüber zwischen den beiden Freunden sich fortspinnt, zeigt sich ganz der Unterschied zwischen dem Philosophen und dem Kritiker, wie Lessing ihn in der Vorrede zum Laokoon charakterisirt. Vielleicht hat er dabei an seinen Freund gedacht. Jenem ist es mehr um die gemeinsame Quelle, um die Wurzel der verwandten Begriffe zu thun, während der andere die schärfste Begrenzung der Arten gegen einander zum Ziele hat. „Warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Noth verwirren und die Grenzen der einen in die andere laufen lassen?" — Dies nennt Mendelssohn ein Vorurtheil, das er ihn selbst oft habe bestreiten hören. „Worauf sich diese eingebildete Grenzscheidung gründe? In Ansehung der Werke der Natur habe man in dem letzten Jahrhundert ausgemacht, daß sie von ihrer Meisterin in keine besondern und getrennten Klassen eingetheilt sind. Warum wollen wir die Kunst nicht auch hierin eine nachahmende Natur werden lassen?" — (aber in seinen, bald näher zu besprechenden, Betrachtungen über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften, erklärt sich Mendelssohn selbst gegen das Princip der unbedingten Nachahmung der Natur).

Jetzt giebt Mendelssohn, um seine These gegen einen so scharfsinnigen Gegner zu vertheidigen, der Discussion eine neue Wendung, indem er sich auf Winkelmann beruft, dessen Schriften er sorgsam las, und mit welchem er durch Bande persönlicher Hochachtung verbunden war. Diese Stelle hat Nicolai vielleicht im Auge gehabt. „Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter, schreibt er also (XIII, 40), allein wenn wir sie verlassen, so

1) Vgl. Erster Band dieser Biographie S. 344–366.

kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen, aber Winkelmann (in seiner vortrefflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen), dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt: ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft dahinreißen lassen. Man fände bei ihnen allezeit die Natur in Ruhe (wie er es nennt), und die Leidenschaften von einer gewissen Gemüthsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird. Er führt den Laokoon z. E. an, den Virgil poetisch entworfen, und ein griechischer Künstler (vielmehr drei) in Marmor gehauen hat. Jener drückt den Schmerz vortrefflich aus, dieser hingegen läßt ihn den Schmerz gewissermaaßen besiegen, und übertrifft den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen ist."

Die Hinweisung auf Laokoon in Winkelmanns Abhandlung über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke war hier wohl minder am rechten Platze, indem es darauf ankam, das Wesen der Poesie und den Unterschied der Tragödie und der Epopöe aus ihr selbst, nicht aus der bildenden Kunst, welche hier vielleicht ganz andern Grundsätzen folgte, zu erklären. Auch läßt sich Lessing in seiner Antwort darauf gar nicht ein, sondern verweist Mendelssohn nur kurz auf den Schluß des sechszehnten Kapitels der Aristotelischen Dichtkunst, damit er sich hier überzeuge, ob den Alten „die Regel von der Verschönerung der Leidenschaften unbekannt gewesen sei". Immer aber bleibt jene Hinweisung in Mendelssohns Briefe bedeutsam. Vielleicht daß Lessing durch sie auf Winkelmanns Schrift, auf die Stelle über Laokoon darin, erst aufmerksam gemacht wurde. Vielleicht daß durch jene Vergleichung der Anfang einer neuen und fruchtbaren Gedankenreihe in Lessings Geist gelegt wurde. Das Problem des Laokoon liegt wenigstens so ganz in Mendelssohns einseitiger Auffassung und in der unbedingten Beistimmung für Winkelmann, daß es unsere Aufgabe anticipiren hieße, wollte ich diese Beziehungen hier schon näher entwickeln.

Um den Punkt zu bestimmen, wo Lessing später von seinem philosophischen Freunde ausging, und worin er sich ihm entgegenstellte, verweilen wir noch bei Mendelssohns Abhandlung: „Betrachtungen über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften", womit das zweite Stück der Bibliothek der schönen Wissenschaften eröffnet wurde.[1]) Sie ist unstreitig die wichtigste Erscheinung in der Aesthetik auf deutschem Boden nach Baumgarten,[2]) und bildet ein wichtiges Mittelglied in der Entwickelung der Ideen, deren reife Frucht uns im Laokoon geboten ist. Die Nachahmung der Natur, welche Batteux und sein deutscher

1) In Mendelssohns philosophischen Schriften II. Theil, Berlin 1771, unter dem veränderten Titel: Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften.

2) So urtheilt schon Manso in den Nachträgen zu Sulzer ꝛc. VIII, 1. S. 175

Uebersetzer, Ramler, als obersten Grundsatz der Poesie und schönen Künste aufgestellt hatten, wird hier als unfruchtbar und unzulänglich verworfen. Weit entfernt, die Natur blos nachzuahmen, steht ihm die Kunst der Natur, in ihrer Selbstständigkeit und Würde, gegenüber. Sie lassen sich daher auch nicht schlechthin vergleichen. Der Endzweck der menschlichen Kunst nemlich ist die Schönheit. Die Natur hingegen hat einen unermeßlichen Plan. Die Schönheit der äußerlichen Formen ist von der Natur zuweilen größern Absichten nachgesetzt worden. Der Künstler aber stellt ein Ganzes dar, wie die Natur es vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses Vorwurfs ihre eigentliche Absicht gewesen wäre. Der Künstler muß sich insofern seinem Zweck gemäß über die Natur erheben. — Hierdurch hat denn Mendelssohn sich zu dem idealistischen Standpunkte der Kunst, dem bloßen Naturalismus gegenüber, erhoben. Diesen Standpunkt theilt Lessing vollkommen, und wir dürfen schon hier auf eine klassische Stelle in der Hamburgischen Dramaturgie über den Gegensatz von Kunst und Natur, zwar zunächst mit Beziehung auf das Theater, verweisen, [1]) welche im Wesentlichen dasselbe besagt. Der Begriff, die Lehre vom Ideal in der Kunst, spielt hier stark hinein. Man wird aber diesen wichtigen Fortschritt, die Erhebung zum Idealismus der Kunst, auf Winkelmann zurückführen müssen, als dessen Schüler Mendelssohn sich auch bekennt.

Bei der Eintheilung der schönen Künste legt Mendelssohn den Gegensatz der natürlichen und willkürlichen Zeichen zu Grunde: diese gehören in die Grenzen der schönen Wissenschaften, jene in die Grenzen der schönen Künste. Der Gegenstand der letztern ist eingeschränkter als der der Poesie, und unter jenem hat die Malerei und die Bildhauerkunst auch die besondere Einschränkung, daß sie, weil sie die Schönheit in einer Folge neben einander ausdrückt, denjenigen Augenblick wählen müssen, der ihren Absichten am günstigsten ist. Nur laufen die Grenzen der Kunst und Poesie häufig in einander, gemäß der Regel von der zusammengesetzten Schönheit. — Bis hierher hat, scheint es, Lessing von Mendelssohn gelernt. Diese Begriffsbestimmungen herrschen im Laokoon durchgehends vor. Dahingegen ist für Mendelssohn die Allegorie, noch ganz im Sinne Winkelmanns, der edelste Vorwurf für die bildende Kunst. „Auch die allersubtilsten Gedanken, auch die abstraktesten Begriffe können auf der Leinewand dargestellt werden, nur daß der Künstler sich hüte, daß seine Allegorie nicht allzu spitzfindig werde. (Hier weist er auf das Beispiel des Berliner Bildhauers Rode, um zu lernen, wie sich der Künstler helfen müsse, wann ihn sein Vorwurf nöthigt, „gleichsam die Schranken seiner Kunst zu überschreiten".) Blos symbolische Zeichen zwar soll er vermeiden, sie sind weit weniger anschaulich, als die willkührlichen Zeichen oder die Worte, und dabei erklärt er sich in einem gegebenen Fall sogar gegen Winkelmanns Entwurf zu einer Darstellung des Gebets nach Homer. Lessing seinerseits ist auf halbem

1) VII, 316.

Wege nicht stehen geblieben, sondern hat die ganze „Allegoristerei“ [1]) ebenso aus der Kunst verwiesen, als die Schilderungssucht aus der Poesie. Es ist wahr, wenn man vor die studirten Allegorien der heutigen großen Maler (z. E. im Peristil des Berliner Museums) tritt, so müßte man glauben, Lessing habe den Laokoon noch nicht geschrieben.

Als Mendelssohns Abhandlung bereits erschienen war, machte Nicolai den Entwurf zu einem Briefwechsel über diese Gegenstände zwischen ihm, Moses und Lessing, wobei Letzterer den Schiedsrichter zwischen den Andern machen sollte. Diese Briefe sollten mit antiker Simplicität geschrieben und mit griechischen Namen unterzeichnet sein; für Moses schlug er den Namen Euphranor vor, für ihn selbst Kallophil und für Lessing Theophrast. Es ist Schade, daß dieser viel versprechende Entwurf hauptsächlich durch die Schuld unsers Theophrast, wie so manche andere Entwürfe, nicht ausgeführt wurden. [2]) —

Lessings Uebersiedelung nach Berlin (1759) und der lebendige Umgang mit seinen Freunden trug ohne Zweifel viel dazu bei, die in Lessing angeregten Gedanken über das Verhältniß der Künste und Poesie zur Reife zu bringen. Von großer Bedeutung bleibt die neue Ausgabe der Fabeln nebst den fünf dazu gehörigen Abhandlungen, womit Lessing, wie schon bemerkt, von dieser Lieblingsgattung einer im Verschwinden begriffenen Periode Abschied nimmt. Es ist bereits im ersten Bande S. 431 auf die Wichtigkeit der Definition von der Handlung, als dem Grundbegriffe der äsopischen Fabel, und auf die hohe Bedeutung dieser Erörterungen in der Geschichte von Lessings Geistesentwickelung und schriftstellerischen Thätigkeit hingewiesen. Es wird sich zeigen, daß in dieser Auffassung, welche im Grunde nur die des Aristoteles ist, doch auch wieder eine gewisse Einseitigkeit enthalten war. Wie dem auch sei, der Gegensatz zwischen Poesie und Malerei wird hier, zunächst an der niedrigsten Gattung der erstern, mit solcher Schärfe hingestellt, daß man nur durch einen Sprung von der einen Gattung zu der andern hinüber gelangen könnte. Der Maler, heißt es, wird niemals eine Fabel malen, oder es ist nur der Schein einer Fabel vorhanden, nur ein Emblema (V, 370). „Was die Fabel erzählt, muß eine Folge von Veränderungen sein. Eine Veränderung, oder auch mehrere Veränderungen, die nur neben einander bestehen, und nicht auf einander folgen, wollen zur Fabel nicht zureichen. Und ich kann es, fügt Lessing hinzu, für eine untrügliche Probe ausgeben, daß eine Fabel schlecht ist, daß sie den Namen der Fabel gar nicht verdienet, wenn ihre vermeinte Handlung sich ganz malen läßt. Sie enthält alsdann ein bloßes Bild, und der Maler hat keine Fabel, sondern ein Emblema gemalt.“ Dieser Satz wird an der

1) Vorrede zum Laokoon.

2) XII, 116. — Wie sehr übrigens Lessing in dem ontologischen Theile des Laokoon nach Uebereinstimmung mit Mendelssohn strebte, sieht man aus den Verbesserungen des Entwurfs aus Lessings Nachlaß. XI, 140—145.

126sten Aesopischen Fabel anschaulich gemacht. Von dieser Erörterung, wie die Gelegenheit sie herbeiführte, bis zu dem großartigen Gedankengange im Laokoon über die Grenzen der Poesie und Malerei, ist noch ein langer Weg; es sind gleichsam nur die äußersten Spitzen des Gegensatzes berührt; er ist noch nicht in der Mitte seines tiefen und reichen Gehalts erfaßt. Aber für einen so analytischen Kopf, wie Lessing, erhielt auch diese unscheinbare Bemerkung (um mich eines Goethe'schen Ausdrucks zu bedienen) die Bedeutung eines Pfahls, welcher nach weithin dem Gedanken die Richtung gab.

Um so größeres Gewicht legen wir endlich auf Lessings Beschäftigung mit des Sophokles Leben und Tragödien, welche unmittelbar in die letzte Zeit vor seinem Abgange nach Breslau fällt, durch welchen diese viel versprechende Arbeit leider unterbrochen wurde. Muß man zugeben, daß Lessing in Betreff der Werke der bildenden Kunst der Alten, wie der Neuern nicht hinlänglich vorbereitet an sein Werk über Laokoon ging, so war er es desto mehr in Ansehung der Poesie, indem durch das Studium und den vertrautesten Umgang mit den beiden leuchtendsten Sternen an dem Himmel griechischer Poesie, mit Homer und Sophokles, seine Seele, sein ganzer Geist, mit Idealen ausgefüllt ward, welche seinen Gefühlen den rechten Schwung, und seinem Urtheile die Regel gab. Auf diesen beiden Dichtern ruht gewissermaaßen das ganze Gebäude im Laokoon. Denn wir dürfen es hier aussprechen: der leidenschaftlichen Begeisterung Winkelmanns und seines Kreises für die bildende Kunst sollte im Laokoon ein Gegengewicht entgegengestellt werden, damit die Poesie, nach oft einseitiger Vergleichung mit der Plastik und Malerei, zu ihrem vollen Recht gelange. Dieser Gedanke bildet, wenn ich recht sehe, Anfang und Ende der ganzen Abhandlung, er geht durch die ganze Composition, was in dem folgenden Kapitel anschaulicher hervortreten soll. — Das Leben des Dichters, welches, unausgeführt, erst nach Lessings Tode durch Eschenburg herauskam, sollte ursprünglich nur die Einleitung zu einer Zergliederung sämmtlicher Trauerspiele des Sophokles bilden, denen auch eine deutsche Uebersetzung gefolgt wäre. Ein Theil dieser Studien, und nicht der schlechteste, ist in den Laokoon übergegangen: ich meine die vortreffliche Zergliederung des Philoktet, durch welche Lessing uns das Wesen der griechischen Tragödie erschlossen hat.

Viertes Kapitel.

Wenn „Laokoon"[1]) gleich bei seinem Erscheinen die Geister so mächtig ergriff, und zur allgemeinen Theilnahme fortriß, sei es beistimmend oder wider-

1) Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. (Mit dem Motto:) *Υλῃ και τροποις μιμησεως διαφερουσι· Πλουτ.* Mit beiläufigen Erläuterungen verschie-

ſtreitend, ſo rührte dies nicht blos von den neuen Ergebniſſen dieſer Unterſuchungen, ſondern auch von der großen und freien Form, in welcher dieſe Ergebniſſe gefunden, und zur Prüfung und Beherzigung dargeboten worden. Leſſing will ja überhaupt kein Buch, ſondern nur eine Reihe Aufſätze geliefert haben, welche, ſagt er in der Vorrede, „zufälligerweiſe entſtanden, und mehr nach der Folge ſeiner Lectüre, als durch die methodiſche Entwickelung allgemeiner Grundſätze angewachſen ſind. Es ſind mehr unordentliche Kollectanea zu einem Buche, als ein Buch. — —“[1]) Doch ſchmeichelt er ſich, daß ſie auch als ſolche nicht ganz zu verachten ſein werden. „An ſyſtematiſchen Büchern haben wir Deutſchen überhaupt keinen Mangel. Aus ein Paar angenommenen Worterklärungen in der ſchönſten Ordnung Alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verſtehen wir uns trotz einer Nation in der Welt.“ Faſt könnte man zweifelhaft werden, ob Leſſing in dieſer ironiſchen Bemerkung einem Tadel, und nicht vielmehr einem Lobe aus dem Wege gehen wollte. Denn hat auch das Buch von der methodiſchen Entwickelung allgemeiner Grundſätze den äußeren Zuſchnitt verſchmäht, ſo würde es, innerlich von denſelben entblößt, zu einer bloßen Sammlung von Aphorismen geſchmolzen, unfähig ſein, einen tiefern und zuſammenhängenderen Eindruck zu hinterlaſſen. Daß dem nicht ſo iſt, rührt weſentlich zuletzt von dem Geiſt der Methode her, welcher die ſcheinbar apho-

---

dener Punkte der alten Kunſtgeſchichte. Erſter Theil. Berlin bei Chr. Fr. Voß u. Sohn 1766. Die Handſchrift, nach der dieſe Ausgabe gedruckt iſt, und ein vollſtändiges Correctur-Exemplar derſelben, hat Lachmann (VI, 372) von dem Beſitzer Herrn B. Friedländer zur Benutzung mitgetheilt erhalten. „Es ſchien indeß nicht rathſam, die verworfenen Lesarten anzugeben, ſondern es ſind nur einige Druckfehler verbeſſert worden.“ Nach Leſſings Tode gab Karl Leſſing Berlin 1788 eine „Neue vermehrte Auflage“ heraus, hätte aber die Bezeichnung: „Erſter Theil“ um ſo weniger auf dem Titel weglaſſen ſollen, als er ſelbſt am beſten wußte, daß Laokoon auf drei Theile berechnet geweſen iſt. Von dem Anhange zu dieſer neuen Ausgabe iſt weiter unten die Rede. Die Bemerkung von Jördens (Lexicon III, 275): „Leſſing hatte einige wenige Stellen in ſeinem Exemplar geändert, und aus dieſem ſei ſowohl die zweite, als die dritte Auflage 1808 abgedruckt worden“, wird von Lachmann a. a. O. dahin berichtigt, daß „in dieſen Ausgaben die Verbeſſerungen auf den Cartons der erſten ganz oder zum Theil vernachläſſigt worden ſind.“ Die zweite Ausgabe zeichnet ſich, außer dem Verzeichniß der vornehmſten Materien, welches die Geſammtausgabe Berlin 1825—1827 beibehalten, durch ein Sachregiſter aus. Die mir bekannt gewordene ſpäteſte Spur des Laokoon in Leſſings Leben findet ſich in dem Briefe Karl Leſſings an ſeinen Bruder vom 7. Jan. 1775 (XIII, 521), wo er ſchreibt: „Den Laokoon, hat man mir geſagt, hätteſt Du umgearbeitet bis zu Ende, und er würde bald gedruckt zu leſen ſein.“ Aber dieſe Nachricht entbehrte alles Grundes.

1) Auf dieſe Studien deutet Kloſe in dem mehrerwähnten Briefe (Karl Leſſing I, 245): „Er hatte verſchiedene kritiſche und antiquariſche Aufſätze in ſeinem Pulte liegen, die er hier in Breslau niedergeſchrieben; nun war er um einen Titel beſorgt. Anfangs glaubte er nicht, ſie in ein Ganzes verweben zu können; daher wollte er ſie unter der Aufſchrift Hermäa drucken laſſen.“ Bd. XI, 457 findet man den Entwurf einer Vorrede zu dieſer Sammlung.

ristisch auf einander folgenden Aufsätze zusammenhält, der sogar in der Mitte (§§ 15—18) über den wesentlichen Unterschied der Malerei und Poesie mit aller Schärfe und Trockenheit eines Lehrbuchs heraustritt, und in bestimmten Formeln sich ausspricht.

Daß Lessing dessenungeachtet dem Ganzen den Reiz freier Entwickelung und den Schein anmuthiger Abwechselung gelegentlicher Fragen und Bemerkungen geben durfte, kam daher (und darin lag die Kunst seiner Composition), daß er mit einem festen Griff den Punkt in der Schrift seines Gegners heraushob und voranstellte, welcher ihm gestattete, mit Sicherheit und Leichtigkeit sich nach den verschiedensten Seiten zu bewegen, ohne den Mittelpunkt der Frage aus dem Auge zu verlieren. Diejenigen irren sehr, welche überall die schlagartige Wirkung von Lessings Darstellungsweise in der Naivität eines gleichsam angeborenen Stils suchen, wo vielmehr eine rein intellectuelle Thätigkeit, nicht unähnlich der Entwerfung und Exposition eines Drama, im Hintergrunde herrscht. Der Stil ist hier nicht Ursache, sondern Wirkung.

Der größte Theil des Laokoon wurde (haben wir bemerkt) noch in Breslau niedergeschrieben. Winkelmanns Geschichte der Kunst [1]) hat an dem Körper des Buchs eigentlich gar keinen Antheil. Alles richtet sich gegen dessen früheste Schrift über die Nachahmung der griechischen Werke, zunächst gegen die Stelle, wo die Gruppe Laokoon mit der Schilderung Virgils verglichen wird, die Stelle, welche Lessing an die Spitze seines Buches gestellt. Es ist vielleicht ein Glück, daß die Geschichte der Kunst nicht früher erschienen war, [2]) wo bereits Winkelmann die Ansichten und Grundsätze seiner Erstlings-Schrift mit Rücksicht auf die höchste Bestimmung der Kunst weit hinter sich ließ. Wir hätten sonst vielleicht eine lange Reihe von Ausstellungen über Einzelheiten jenes berühmten Werkes, aber keinen Laokoon erhalten. Aber auch so ist dieses unsterbliche Werk nur die unvollendete Ausführung eines viel umfassenderen Werks, ist nur ein Torso. Das Ganze war (wie eben bemerkt) auf drei Theile berechnet, und mehr als ein Punkt der viel verzweigten Untersuchung sollte erst im zweiten und dritten Theil sein volles Licht, seine mehrseitige Begründung erhalten. [3]) Aber die verkehrte Beurtheilung, welche Laokoon, im Ganzen wie im Einzelnen, in reichem Maaße erfuhr, die Polemik, in welche Lessing wider Willen hineingezogen wurde, sein später von vielfachen Entwürfen, Arbeiten und Sorgen durchkreuztes Leben trug viel

1) Es ist ein Irrthum, wenn man mit S. B. Klose (Lessings Leben I, 245), oder Jördens (Lexicon III, 275) den Laokoon an die „Geschichte der Kunst" knüpft.

2) Sie kam 1764 zu Dresden heraus.

3) Viele seiner noch lebenden Freunde (schreibt Karl Lessing in der Nachricht zu der 2. Ausgabe des Laokoon), und ich selbst, haben oft von ihm gehört, daß er den Laokoon bis zum dritten Theile vermehren wollte." Dies wird durch Lessings eigene Worte (an Nicolai, 26. März 1769. XII, 226) bestätigt. „Die weitere Ausführung davon soll den dritten Theil meines Laokoon ausmachen". (Siehe die Beilage.)

dazu bei, daß das Werk unvollendet blieb. Laokoon ist das Produkt einer durchaus heiteren Stimmung, der Periode innerster Sammlung, deren Lessing in seinem Leben jemals theilhaftig ward, des Friedens mit sich und der Welt. Eine innige, wenn auch stille Begeisterung beseelt jedes Wort darin. Daher der klare und hohe Stil dieser Untersuchungen, [1]) die würdevolle Haltung der Sprache, die milde Ruhe gegenüber abweichenden Meinungen, der Ausdruck, überall sich dem Inhalt anschmiegend, wenn auch nicht ganz frei von einigen Nachlässigkeiten. Das Ganze trägt das Odi profanum vulgus an der Stirn. Ein Publikum, wie das Buch es verlangte, mußte sich erst an ihm heranbilden. Diejenigen, welche von der Annahme ausgingen, Lessing habe das Buch zur Belehrung der Maler geschrieben, und es darnach beurtheilten, verkannten ihn am meisten. Zuverlässig hat er die Maler nicht ausgenommen; sie haben viel von ihm zu lernen, wenn sie etwas mehr als Maler, wenn sie zugleich denkende Köpfe sind. Im Grunde wollte Lessing ja nur dasjenige in klare Begriffe bringen, was das richtige Gefühl die großen Künstler je gelehrt hatte. Ich kann nicht besser thun, als Lessings eigene Erklärung hierüber aufnehmen: „Ich verspreche meinem Laokoon wenig Leser; und ich weiß es, daß er noch weniger gültige Richter haben kann." (Diese Worte hat Lessing in seiner Antwort an Klotz, der sich ihm als Recensenten seiner Schrift ankündigte, gebraucht. Er hielt es, weil sein Gegner den Brief drucken ließ, für nöthig, diese Aeußerung ausführlich zu begründen (VIII, 190). „Ein Wort von dieser so stolz klingenden Aeußerung! Sie klingt es blos; sie ist es gar nicht. Nicht darum, meinte ich, könne mein Laokoon nur sehr wenige gültige Richter haben, weil ganz außerordentliche Kenntnisse, ein ganz besonderer Scharfsinn dazu erfordert würden: wahrlich nicht darum. Ich müßte ein großer Geck sein, wenn ich das gemeint hätte. Der Männer, die unendlich mehr Kenntnisse von dahin einschlagenden Dingen besitzen, als ich; der Männer, die unendlich mehr Scharfsinn haben, als ich, — giebt es überall die Menge. Aber deren, die beides, Kenntnisse und Scharfsinn, auch nur in einem leidlichen Grade in sich vereinigen, giebt es so viele schon nicht. Unter diesen wenigern giebt es noch wenigere, welche diesen Scharfsinn, den sie haben, auf dergleichen Kenntnisse, die ihnen auch nicht fehlen, anwenden zu können, oder zu dürfen glauben. Die mehrsten von ihnen halten Scharfsinn, auf solche Kenntnisse angewandt, für eine unfruchtbare Spitzfindigkeit, die selbst dem Vergnügen, das sie aus diesen Kenntnissen ziehen, nachtheilig werden müsse. Nur hier und da wagt es einer dann und wann, dieses sein Vergnügen auf das Spiel zu setzen, um in der Beschauung und Musterung und Läuterung desselben Vergnügen zu finden. Und so wie

1) „Er äußerte bei der Gelegenheit oft seine Besorgniß wegen des Stils, da er mehrere Jahre kein großes zusammenhängendes Ganze geschrieben hatte. Und gerade dieses Werk zeichnet sich durch seine klassische Energie, Präcision und Eleganz vor allen andern aus." (S. B. Klose a. a. O.)

dieſe höchſt ſeltenen Grübler nur meine Leſer ſein werden, ſo können nur die geübteſten derſelben meine Richter ſein. Aber Tauſend gegen Eines, daß ſich unter dieſen kein Dichter, kein Maler finden wird. Es hat daher nie meine Abſicht ſein können, unmittelbar für den Dichter oder für den Maler zu ſchreiben. Ich ſchreibe über ſie, nicht für ſie. Sie können mich, ich aber nicht ſie entbehren.[1]) Um mich in einem Gleichniſſe auszudrücken: ich wickle das Geſpinnſte der Seidenwürmer ab, nicht um die Seidenwürmer ſpinnen zu lehren, ſondern aus der Seide, für mich und meines Gleichen, Beutel zu machen; Beutel, um das Gleichniß fortzuſetzen, in welchem ich die kleine Münze einzelner Empfindungen ſo lange ſammele, bis ich ſie in gute wichtige Goldſtücke allgemeiner Anmerkungen umſetzen, und dieſe zu dem Kapitale ſelbſtgedachter Wahrheiten ſchlagen kann." —

Man fühlt es jedem Worte in dieſem ſtolz beſcheidenen Bekenntniſſe an, daß der Verfaſſer des Laokoon mit der Sicherheit und Feſtigkeit einer längſt errungenen Ueberzeugung ſpricht. Was giebt ihm dieſe Sicherheit? Es läßt ſich nicht verkennen; es iſt (wir haben am Schluſſe des vorigen Kapitels darauf hingewieſen), es iſt der Boden des griechiſchen Alterthums, aus welchem Leſſings Geiſt die beſten Kräfte zieht, viel mehr, als das Vertrauen auf die Feſtigkeit ſeiner Principien und die Bündigkeit ſeiner Schlüſſe. Er, ein Schüler der Alten, macht es ſich zum Beruf, den Neuern einen Spiegel vorzuhalten, ihnen das Verſtändniß der alten Kunſt und Poeſie aufzuſchließen, und damit die Bahn vorzuzeichnen, auf welcher ſie jenen am nächſten kommen werden, den Alten, „deren Vorrecht es iſt, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun." Auch da, wo er den Unterſchied zwiſchen der Malerei und Poeſie aus den abſtracten Begriffen von Raum und Zeit durch eine Reihe von Schlüſſen abzuleiten ſucht, geſteht er: er würde in dieſe trockene Schlußkette weniger Vertrauen ſetzen, wenn er ſie nicht durch die Praxis des Homer vollkommen beſtätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homer ſelbſt wäre, die ihn darauf gebracht hätte (VI, 464). Nur aus dieſen Grundſätzen laſſe ſich „die große Manier des Griechen" beſtimmen und erklären.

Homer iſt ſein Lehrer für das Verſtändniß der Poeſie; die Lehrer auf dem Felde der bildenden Kunſt ſind ihm dagegen die großen Maler und Bildhauer unter den Griechen. An ihrer Hand betritt er das Reich des Schönen. Das zweite Kapitel des Laokoon hat die Beſtimmung, die Seele der Kunſt bei

1) „Ob der Virtuoſe ſelbſt aus dieſen Unterſuchungen einigen Nutzen ziehen kann, die ihn das nur deutlich denken lehren, worauf ihn ſein bloßes Gefühl bei der Arbeit unbewußt führen muß: dieſes will ich nicht entſcheiden. Wir ſind darin einig, daß die Kritik für ſich eine Wiſſenſchaft iſt, die alle Cultur verdienet; geſetzt, daß ſie dem Genie auch zu gar nichts helfen ſollte." Dieſe Stelle aus einem der Entwürfe zum Laokoon, mit Mendelsſohns Bemerkungen (XI, 141) ſetzt die Stelle in unſerem Text erſt in volles Licht. Schärfer und umfaſſender wird das Verhältniß der Kritik zur Poeſie in der Dramaturgie von Leſſing ins Auge gefaßt.

den Griechen in ihr ganzes Licht zu setzen; dieser Abschnitt bildet daher auch die Seele des Laokoon. Sehr sinnig wird das Schöne von den Griechen in der Sage auf die Liebe zurückgeführt.[1]) „Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen, nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt, und sie blos auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten, an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst."

Zur Erhärtung dieses wichtigen Satzes, auf welchem die ganze Theorie der bildenden Kunst in Lessing'schem Sinne, im Gegensatze zu einer, in unsern Tagen in einem ganz entgegengesetzten Sinne geltend gemachten Theorie, gebaut ist, werden Thatsachen und politische Gesetze aus der Geschichte der Griechen beigebracht, welche sämmtlich darauf hinauskommen, deutlich zu machen: „daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen ist".

Von der Höhe dieses Standpunktes erhalten gewisse Probleme aus der Geschichte der alten Kunst ihre Lösung und Erledigung.

Zuvörderst die Frage, von welcher das Buch den Anfang und den Titel entlehnt hat: „warum Laokoon in der Gruppe der rhodischen Künstler bei dem höchsten Schmerze kein schreckliches Geschrei erhebt, wie Virgil von seinem Laokoon singet." „Der Meister, antwortet Lessing, arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht (wie Winkelmann zu verstehen giebt) weil das Schreien eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet (entstellet)."

1) Er meint die Sage von der Tochter des Dibutades, eines Töpfers von Korinth, welche den Schatten ihres Geliebten, als er am Tage vor seiner Abreise bei ihr saß, an der Wand mit Linien umzog, worauf der Vater, um ihre Sehnsucht nach dem Abwesenden zu mildern, den Schattenriß mit Thon belegte und danach ein Bild formte, das er auf andere Töpferwaaren eingebrannt. S. Schnaase Geschichte der bildenden Künste II, 171.

Ein berühmtes Gegenstück aus der besten Zeit der griechischen Kunst bietet sich dem Verfasser dar, in der Opferung der Iphigenia, einem Gemälde des Timanthes, worin, während allen Umstehenden der ihnen eigenthümlich zukommende Grad der Traurigkeit zuertheilt ist, das Gesicht des Vaters, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllt ist. — „Diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen solle" (VI, 386). (Ich komme darauf zurück.)

Dieser den Griechen zur andern Natur gewordene Sinn für die Schönheit hat aber nicht blos auf die Ausführung im Einzelnen, sondern auch auf die ganze Wahl und Behandlung ganzer Gattungen mythologischer und religiöser Vorstellungen seine Wirkungen ausgeübt. Lessing behauptet (VI, 384. 437), daß die alten Künstler nie eine Furie gebildet haben. Die Münzen nimmt er zwar aus, deren Figuren nemlich nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache gehörten. In der Folge jedoch giebt er selbst zu, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind, anderer Gelegenheiten, wo Furien gefunden werden, zu geschweigen. Wie ist dieser Widerspruch zu lösen?

Dadurch, lehrt Lessing, daß man einen Unterschied macht zwischen Werken, bei denen die Künstler ihre völlige Freiheit gehabt, und solchen, wo ihnen ein äußerlicher Zwang aufgelegt wurde; mit einem Wort, wo er im Dienste der Religion, der Volksreligion arbeitete. „Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret." Darum wünschte er, daß man die Namen der Kunstwerke nur denjenigen unter den aufgegrabenen Antiken beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen; wo er nicht in die bloßen Dienste der Religion arbeitete, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie der Kunst aufgab, mehr auf das Bedeutende, als auf das Schöne sah. Mache man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen.

Giebt man Lessingen diese scharfsinnige Unterscheidung zu, so scheint sein Satz von der Schönheit, als dem ersten Gesetze des griechischen Künstlers, im Voraus gegen jeden, aus der Erfahrung entlehnten Einwurf gesichert. Damit wurde es ihm auch leicht, die Einwürfe Klotz's siegreich abzuschlagen; doch eine solche Absonderung, ja Aussonderung nicht des schlechtesten Theils der griechischen Bildwerke auf Grund jener Unterscheidung stritte zu sehr mit dem seit Lessing so reich vermehrten Kreise der Alterthumswissenschaft, in ihrem innern Zusammenhange mit der volksthümlichen und religiösen Entwickelung. Jene dem modernen Bewußtsein eigenthümliche Abstraction eines reinen Kunstbegriffs und

Kunstideals hat selbst in den Epochen der herrlichsten Kunstschöpfungen bei den Griechen nicht gewaltet, und der Ausübung der Kunst im Dienste des Glaubens und der Volksreligion haben selbst die größten Meister, haben auch Phidias und Praxiteles sich nicht entzogen. Feuerbach [1]) weist hin auf jene kolossalen Tempelbilder aus Gold und Elfenbein, worin wir „die Plastik in allen Zauber des Glanzes und bunter Farbenpracht gehüllt sehen, jene kühne Mischung der Plastik und Malerei, wodurch selbst das größte Werk des größten Meisters, der olympische Jupiter des Phidias, zugleich eines der seltsamsten Produkte griechischer Kunst wurde." Dies rührte wieder von dem Zusammenhange der Plastik und Malerei bei den Griechen her, welcher bei weitem durchgreifender und effektreicher war, als Lessing es jemals sich gedacht hat, und die Bewunderer des reinen Kunst-Ideals bei den Alten lange zugeben wollten. „Lessing hat darauf gedrungen (bemerkt derselbe sinnvolle Archäolog), bei Beurtheilung von Antiken wohl zu beachten, ob auch der Künstler freie Wahl hatte, ob seine Hände nicht durch Vorstellungen der Religion gebunden waren. Wie muß die Zahl der echtgriechischen Kunstwerke zusammenschmelzen, wenn Lessings Scheidung consequent fortgeführt wird, wenn nichts bestehen darf, was nicht unmittelbar aus reiner Kunstidee abzuleiten ist! Minerva muß ihre Aegis, Neptun seinen Dreizack und Bacchus nicht nur die mystischen Hörner, sondern auch den schwellenden Epheukranz niederlegen."

Die Widersprüche und Einschränkungen, welche Lessings und Winkelmanns gemeinschaftliche Ansicht von dem Kunstprincip der Alten auf dem Wege der Theorie und Spekulation erlitten, werden erst weiterhin zur Sprache kommen. Für Lessings Zeitalter jedoch wurde erst das Verständniß jenes Princips und die Begeisterung dafür weit über den Kreis der bloßen Antiquare geleitet und unterhalten durch seine Untersuchung: Wie die Alten den Tod gebildet (VIII, 210 ff.); eine Untersuchung, welche zwar einige Jahre nach dem Laokoon fällt, und zunächst durch die Polemik gegen Klotz hervorgerufen ward, im wesentlichen aber nur die weitere Begründung und Ausführung einer Stelle im Laokoon war. (VI, 445, cf. VIII, 255.) Graf Caylus empfahl dem Maler unter andern die anmuthige Gruppe beim Homer, wo Apollo den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe übergiebt, um ihn nach seinem Vaterlande zu bringen; spricht aber dabei sein Bedauern aus, daß Homer nichts über die Attribute angiebt, welche man zu seiner Zeit dem Schlafe gab. Wir Neuern bekränzten den Gott des Schlafs mit Mohnblumen; aber in diesem Falle, meint er, würden die Blumen nur um so schroffer mit dem Bilde des Todes contrastiren. Er würde so nicht gesprochen haben, wenn er sich nicht den Tod unter dem Bilde eines Skeletts vorgestellt hätte. Diese Verwechselung der antiken mit der modernen christlichen Vorstellung war vor Lessing allgemein. War doch selbst Winkelmann über diesen zarten Punkt der griechi-

1) Anselm Feuerbach, der Vaticanische Apollo. Nürnberg 1833. No. IX. S. 215.

schen Kunstgeschichte nicht vollkommen im Klaren.[1]) Abbildungen von Skeletten aus dem Alterthum gab es zwar in Menge, und diese abzuleugnen, fiel Lessingen niemals ein; aber es fragte sich, was sie bedeuten? — Nichts anderes, wie Lessing gegen Klotz siegreich darthut, als larvae, d. h. abgeschiedene Seelen der Menschen, und zwar böser Menschen, welche zur Strafe ihrer Verbrechen unstät und flüchtig auf der Erde umherirren, den Frommen ein leeres, den Ruchlosen ein verderbliches Schrecken. (VIII, 251.) Die neuesten Forschungen haben dieses Ergebniß nur um so fester gestellt, und Herder hätte in diesem Punkte Lessings Untersuchungen am wenigsten bestreiten sollen.[2]) Die Skelette, und wäre ihrer die Menge noch so groß, beweisen noch nicht, daß sie den Tod darstellen: „Ein andres ist der Alterthumskrämer, ein anderes der Alterthumskundige. Jener hat die Scherben, dieser den Geist des Alterthums geerbet. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe jener noch sagt, so war das! weiß dieser schon, ob es so sein können." (VIII, 243.)

Ueber das Ergebniß der Untersuchung: wie die Alten den Tod gebildet, bedarf es hier keiner ausführlichen Erörterungen. Wer kennt es nicht? Der Tod ein Bruder des Schlafes, beide Genien mit der umgekehrten Fackel, ein Bild so einfach und fruchtbar, als anmuthig und bedeutend! Schon auf einem der ältesten Denkmale hellenischer Tektonik, auf der Lade des Cypselus zu Elis, welche Pausanias beschreibt, erblickte man den Schlaf und den Tod als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit über einander geschlagenen Füßen.[3]) — Herder ging einen Schritt weiter als Lessing; seine Auseinandersetzung geht dahin, daß jener schöne Jüngling mit der umgekehrten Fackel eigentlich nie das personificirte Abstractum des Todes habe bedeuten sollen, sondern dieser würde nur mittelbar durch den Schlaf angedeutet.[4])

1) Lessings Schriften VIII, 216—217.

2) Vergl. die lehrreiche Abhandlung von Alfred Maury: Du personnage de la mort et de ses représentations dans l'antiquité et au moyen âge, III. mémoire. (Revue archéologique V. année. I. part. Paris 1848, p. 294.) „M. d'Olfers (Ueber ein merkwürdiges Grab bei Cumae. Acade. de Berlin t. XIV, p. 19) a réuni toutes les preuves à l'appui de l'opinion que les anciens représentaient sans la figure de squelettes les esprit des morts qui revenaient ici-bas. Lessing avoit émis avant lui la même idée, qu'Herder a vainement cherché à combattre." Vgl. Pauly Encyclop. der Philologie s. v. larva. Herder, Wie die Alten den Tod gebildet? Sämmtl. Werke zur schönen Litt. und Kunst XIX, S. 190 ff. Er wollte die Gerippe für schreckende Todtengestalten des entseelten Leichnams gehalten wissen. Nach O. Müller Handbuch S. 759 kommen Skelette (worunter bei den Alten nur fleischlose, zu Haut und Knochen zusammengeschrumpfte Gestalten zu verstehen sind), so wie Todtenköpfe erst in spätern Zeiten und auf künstlerisch unbedeutenden Denkmälern als Bezeichnung des Todes vor. (Man vergleiche seine Anmerkungen zu diesem §).

3) Die Beilage.

4) Herder a. a. O. S. 216—217.

In der That ist auch der Genius auf den Sarkophagen nicht eigentlich, wie Lessing will ein Bild des Todes, des Aktes des Sterbens, sondern vielmehr stellt er die ewige Ruhe vor, welche auf diesen schrecklichen Augenblick folgt. Der Genius ist die Seele, oder wenigstens der immaterielle und göttliche Theil derselben, und diese Fackel ist das Feuer des Lebens, welches er in unsern Adern fließen macht, und welches aufhört, sobald das Schicksal das unwiderrufliche Loos über uns verhängt hat.[1]) Sollte der eigentliche Tod, Θάνατος, dargestellt werden, von welchem, wie Lessing zugiebt, so schreckliche, ja gräßliche Gemälde bei den Dichtern sich finden, so geschah dies auf den Monumenten vermittelst der Keren, welche den gewaltsamen Tod bringen und die Seele oder den Leichnam entführen.[2]) Lessing erinnert an die Darstellung der Ker auf eben der Kiste des Cypselus, auf welcher Schlaf und Tod in den Armen der Nacht ruheten, hinter dem Polynices, während ihn sein Bruder Eteokles anfällt. Sie erschien als ein Weib mit gräulichen Zähnen und mit krummen Nägeln. Das Bild dieser Keren scheint durch den Anblick eines Sterbenden eingegeben zu sein. Man findet sie öfter auf den gemalten Vasen. Lessing legt einen großen Nachdruck auf die Verschiedenheit dieser Begriffe, welche nur durch die Armuth der meisten Sprachen, welche allerdings oft für den Dichter eine Quelle des Pathetischen werden kann, verwirrt werden.

Zum Schlusse des Aufsatzes gestattet Lessing sich den Vorschlag für die neuern Künstler, das Gerippe aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes bei den Alten zu setzen. Um diesen Vorschlag zu unterstützen, wirft er einen vergleichenden Blick auf die religiösen Vorstellungen von dem Tode bei den Alten und in der christlichen Kirche. Spence hatte sich zur Erklärung des angeblich schrecklichen Bildes des Todes unter der Gestalt eines Gerippes auf die finstern und traurigen Begriffe der Alten von der Beschaffenheit des Todes berufen. Gleichwohl sei es gewiß, daß „diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte, ohne Offenbarung, schlechterdings in

1) A. Maury, II. Mémoire. A. a. O. T. IV, p. 688—89. Mit Rücksicht auf die Forschungen von Ed. Gerhard und Welcker. Auf die Beziehung des Genius oder Dämon, als Begleiters der Seele, zu der reizenden Mythe von Amor und Psyche deutet schon Herder in seiner Abhandlung hin. Ottfr. Müller (Handbuch der Archäologie der Kunst. 3. Aufl., besorgt von Welcker. Breslau 1848) schließt sich (S. 640) mehr der Herder'schen Ansicht an.

2) Lessing VIII. 249. O. Müller, Handbuch S. 643. A. Maury a. a. O. IV, 695, 696: Cette Kèr qu'on voit représentée sur les monuments saisissant la tête du mourant. et comme altérée de son sang, affamée de son chair, est tantôt mâle, tantôt femelle, suivant le sexe de celui qu'elle immole, bien que dans les poëtes sa personnification soit toujours féminine.

keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte. Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend sein könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes: und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel, als ein Gerippe bilden wollen? — Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen! und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt."

Mit diesen wenigen Worten ist die ganze Tragweite der Principien des Laokoon eindringender als je ausgesprochen; ja es werden uns Folgerungen eröffnet, die weit über die Grenzen dieser Untersuchung hinausgreifen. Doch eine Aufgabe hat Lessing übrig gelassen, durch deren geschichtliche Lösung die Frage, nicht sowohl wie die Alten, sondern wie die Neuern den Tod gebildet, abgeschlossen würde. Es mußte gezeigt werden, welch ein merkwürdiger innerer Zusammenhang nichts desto weniger zwischen dem Bilde des Todes nach der christlichen Vorstellung und dem des antiken Heidenthums stattfand; daß das Gerippe nicht zufällig in die christliche Kunst hineingebracht wurde. Dies ist das Ergebniß der neuesten Untersuchungen, zu welcher nur einzelne Elemente sich sowohl bei Lessing, als bei Herder vorfinden. [1])

Die Wirkung von Lessings Ermahnungen auf die Künstler blieb nicht aus. Seitdem wurde das Gerippe auf den Denkmälern des Todes gar gern durch die sanfte Gestalt des Genius mit der umgekehrten Fackel oder durch allegorische Darstellungen der Auferstehung ersetzt. Die Jugend war entzückt, von dem häßlichen Gerippe befreit zu sein, wie wir durch Goethe wissen, auf den diese Ideen einen so tiefen Eindruck machten. Wie schön klingt dieselbe Empfindung in Schillers „Götter Griechenlands" wieder:

„Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
Nahm das Leben von der Lippe,
Seine Fackel senkt der Genius."

Ein merkwürdiges Zeichen von der Gährung der religiösen und philosophischen Ideen in den Gemüthern jener Epoche, möge hier noch mitgetheilt werden. Der aus Büschings Lebensbeschreibung bekannte preußische Geheime Justiz-Rath von Nüßler, [2]) damals auf Weißensee bei Berlin und ein Greis von siebenzig Jahren, fand sich durch Lessings Aufsatz angeregt, in einer

1) Beilage.

2) Büschings Beiträge zu der Lebensgeschichte denkwürdiger Personen. 1. Band. Berlin 1783. Siehe die Beilage.

sehr ausführlichen Zuschrift an Lessing vom 23. Mai 1770 ihn ernstlich aufzufordern, noch den letzten Schritt zu thun, und den Beweis zu führen, daß der Tod als selbstständiges Wesen oder Subject überhaupt gar nichts sei.[1]) In Wahrheit war diese Aufforderung überflüssig. Lessing hat in seiner Abhandlung deutlich und beredt genug den physischen Begriff des Todes und des Sterbens von dem personificirten Begriff des Todes, den die Kunst und Poesie sich durch keine Reflexion wird rauben lassen, unterschieden,[2]) und wer kennt nicht die verwandten ebenso philosophischen, als echt religiösen Darstellungen bei Herder und Claudius?[3])

Fünftes Kapitel.

Winkelmann hatte an der Stelle, an welche Lessings Untersuchung anknüpft, die Gruppe des Laokoon nach Auffassung und Ausdruck mit Sophokles Philoktet verglichen und beide auf Kosten Virgils erhoben. Hieraus entsprang für Lessing die zweifache Aufgabe, das Bildwerk einerseits mit der Epopöe, andrerseits mit der Tragödie zu vergleichen. — „Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet. . . . Er erhebt kein schreckliches Geschrei. Es brauchte nur gezeigt zu werden, daß dieser Ausspruch auf einer ganz irrigen Auffassung des Urtextes beruhe, um Winkelmanns Vergleichung abzuweisen, und dies wurde Lessingen nicht schwer. In der That, ob Philoktet auf der Bühne sich in heftiges Klagen und Geschrei ergieße, oder ob er nur durch ein ängstliches und beklemmtes Seufzen seinen furchtbaren Schmerz zu erkennen gebe, ist lediglich eine Frage philologischer Auslegung, welche nicht nur im Alterthum, sondern auch nach Lessing vollständig in der Weise, wie er es durchführt, und einstimmig beantwortet wurde.[4]) Herder versuchte hier vergeblich, für Winkelmann gegen Lessing in die

1) Siehe die Beilage.

2) VIII, 247. „Todt sein hat nichts Schreckliches; und insofern Sterben nichts als der Schritt zum Todtsein ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben u. s. w."

3) Lessings Abhandlung: „Wie die Alten den Tod gebildet?" erschien in dem Recueil de pièces interessantes concernant les antiquités. Paris 1786, übersetzt von Jansen. Das Exemplar der Bibliothek des Instituts von Paris enthält gelehrte Anmerkungen von Hase, welche von A. Maury benutzt worden. Revue archéol. T. IV, p. 694.

4) Cicero, Tusculan. Disput. lib. II, p. 85 (ed. F. A. Wolf), auf welchen Lessing sonst einen tadelnden Seitenblick wirft, hört Philoktet auch schreien: itaque exclamat — qui ita clamare cogatur etc. Solger in der Uebersetzung des Sophokles, Vorrede S. XXIX über die Idee des Philoktet. „Man kann dieses wohl nicht besser ausführen, als Lessing in seinem Laokoon gethan hat. Winkelmann sah die Sache ganz vom plastischen Gesichtspunkte an; Herder, der ihn gegen Lessing vertheidigt, hat wohl den Worten des Sopho-

Schranken zu treten. In Bezug auf das Thema des Laokoon zwar schien durch diese einfache Berichtigung eines Irrthums in der Auslegung noch wenig gewonnen. Für Lessing jedoch wird dies erst wieder zum Ausgangspunkte einer Zergliederung des ganzen Stückes, welche, unter dem Scheine einer bloßen Episode, mit der Oekonomie des Laokoon auf das engste zusammenhängt. Indem Lessing die Natur in der griechischen Tragödie, wie im Homer und aller echten Poesie, gegen die französischen Begriffe vom Anstand und die stoischen Begriffe von der Tugend in ihre Rechte einsetzt, hat er zu dem wahren Begriffe des Pathetischen, wie ihn die nachkantische Aesthetik entwickelte, den Grund gelegt. Die Natur aber wird hier als der ursprüngliche Ausdruck reiner Menschheit gedacht, wie sie uns in den Idealen griechischer Poesie und Kunst erscheint, immer nach dem Maaße des Schönen abgegrenzt. Dem Griechen gegenüber steht der Barbar, nicht blos der rohe, wie Palnatoke, [1]) sondern auch der civilisirte Barbar. Von hier aus wirft Lessing vergleichende Blicke sowohl auf die Ueberfeinerung der neuern Franzosen, dieser Meister des Anständigen, [2]) als auch auf die Verhärtung der römischen Bühnenhelden nach der Philosophie eines Cicero und den Personen der „sogenannten Seneka'schen Tragödie." [3]) Hier haben wir schon die Grundsätze, auf denen späterhin Lessings Dramaturgie ruht. Auch die Oekonomie des Stückes des Sophokles, seine Entwickelung, wie Lessing darthut, wird dadurch, daß Philoktet in dem Ausbruch seiner Schmerzen den schuldigen Tribut der Natur und Menschheit zahlt, vorbereitet und motivirt. „Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, ... der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. ..."

Man wird bemerken, wie Lessing, indem er das wahrhaft Pathetische, das

---

tles ein wenig Gewalt angethan." Damit stimmt im Wesentlichen überein C. F. W. Haffelbach. Ueber den Philoktet des Sophokles. Stralsund 1848, wo zugleich eine kritische Revision der Ansichten über dieses Stück, seit Lessing und Winkelmann, gegeben wird.

1) VI. 378. „Palnatoke gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal auszusprechen." (In Oehlenschlägers Tragödie „Palnatoke" ist jene Barbarei „des alten nordischen Heldenmuths" schon ein wenig zu sehr durch Beimischung moderner Sentimentalität abgeschwächt.)

2) Mit besonderer Rücksicht auf Chateaubrun (gest. 1775), dessen Philoktet (1755) geradehin eine Parodie genannt wird. Später behandelte noch Laharpe denselben Gegenstand (1783) in einer Tragödie, die zu seinen bessern Arbeiten gehört, wo aber auch, nach Matthissens Urtheil (Briefe II, 120) die hohe Einfachheit der Griechen in der französischen Nachbildung verloren ging. Dasselbe Urtheil fällte neuerdings auch Sainte-Beuve (Causeries du Lundi V, 91). Die Darstellung der Rolle des Philoktet von Laharpe gehörte zu den Triumphen des berühmten Larive.

3) Doch thut gegen diese Ansicht Lessings Einspruch A. G. Lange in seinen: Vindiciae tragoediae Romanae. (Vermischte Schriften S. 15 ff.)

Mitleid, gegen die kalte Bewunderung in den Zuschauern der Tragödie geltend macht, sich im Hintergrunde an die Lehre des Aristoteles über das Wesen der Tragödie anlehnt, welche er schon früher zu der seinigen gemacht hatte. Dieselbe Stellung, welche er in seinem Briefwechsel mit Mendelssohn, wo dieser sich auf Winkelmann berief, einnahm, sehen wir ihn jetzt gegen letztern selbst behaupten. —

Was die Rechtfertigung Virgils anlangt, daß er den Laokoon schreien läßt, so ist sie eigentlich in den Erörterungen über den Philoktet schon enthalten; weit entfernt, ihn deshalb zu entschuldigen, müßte man ihn nur um so mehr loben, daß er die Natur, das Menschliche, in dem leidenden Vater bei dem Anblick der mit den Drachen ringenden beiden Söhne zu ihrem Rechte kommen läßt. Doch Lessing macht gleich hier (Kap. IV.) den allgemeinen Uebergang zu der Theorie, deren Kern uns in der Mitte der Untersuchung erwartet; er berührt nemlich die wesentliche Verschiedenheit des sinnlichen Eindrucks durch ein äußeres Bild von der Wirkung eines Gedichts. Bei jenem kommt die ganze Wirkung auf den einzigen Augenblick hinaus, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, und diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte: beides aber kann nicht fruchtbar genug gewählt werden. „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben, oder (wie es kurz vorher heißt) als der höchste Punkt der Handlung. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlicheren, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt." Diese unbestreitbare Bemerkung wird wiederum durch die Meisterwerke der griechischen Kunst bekräftigt. Der rasende Ajax, die Kindermörderin Medea des Timomachus gehören dahin. (VI, 390.) Minder zutreffend erscheint uns der andere Grund, welchen Lessing zur Verständigung seines Satzes hinzufügt, wenn er sagt: „Jener einzige Augenblick dürfe nichts ausdrücken, was sich nicht anders, als transitorisch denken läßt." (ib. 389.) Näher betrachtet, steht dieser Grund mit dem vorhergehenden im Widerspruch, wird durch ihn widerlegt. Denn wenn auch nicht alles für die Einbildungskraft fruchtbar genannt werden kann, was vorübergehend ist, so wird andererseits jeder wahrhaft fruchtbare Moment nothwendig transitorisch aufgefaßt werden müssen; denn nur ein solcher wird es sein, welcher „der Einbildungskraft freien Spielraum läßt". Das Beispiel des lachenden Lamettrie, das Lessing anführt, thut nichts zur Sache. Ein lachendes Bildniß wird schon das erste Mal unerträglich. Es fragt sich nur, ob dies auch mit einem lachenden Kopfe als Theil einer größern Handlung sein würde. Die Wahrheit des Ganzen kommt immer auf den innern Gehalt der Sache, auf die Wahl des fruchtbaren

Moments zurück, und wenn Goethe ausdrücklich dieſen Moment als einen vorübergehenden gewählt haben will, wie er denn dies nicht blos in Bezug auf das Schreien, ſondern auf die ganze Compoſition meiſterhaft ausführt, ſo iſt er damit mit dem Geiſte von Leſſings Satze in vollkommener Einſtimmung. [1])

Bei dem Dichter fällt jener ſinnliche Eindruck auf das Auge und damit die Nothwendigkeit eines einzigen Augenblicks fort. Nichts nöthiget den Dichter, ſein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentriren. Ein jeder Zug war entweder durch das Vorhergehende ſo vorbereitet, oder wird durch das Folgende ſo gemildert und vergütet, daß er ſeinen einzelnen Eindruck verliert, und in der Verbindung die trefflichſten Wirkungen von der Welt thut.

Dies war genug, um Virgil gegen den tadelnden Seitenblick Winkelmanns zu retten. Leſſing findet es für hinreichend, einen Hauptgrund von weit greifender Wirkung an dieſer Stelle erſt noch kurz anzudeuten, nämlich ob und wie weit es dem Dichter gelingen könne, körperliche Schönheit zu ſchildern. Den Weg dazu bahnt er ſich durch eine Reihe von Unterſuchungen über das Verhältniß Virgils und der Bildner der Laokoonsgruppe, und das Verhältniß des Dichters zu dem bildenden Künſtler überhaupt, und gelangt durch eine kritiſche Beleuchtung von Spence und Caylus, beſonders dem letztern, zum Homer, gegen welchen Virgil ganz zurücktritt, wenn er mit ihm in einen Vergleich gebracht werden ſoll. Virgil, für den Leſſing durchaus keine Vorliebe hegt, muß ihm blos als Brücke zu ſeinem unerreichten Muſter dienen. Es handelte ſich jetzt, Homer gegen Caylus in Schutz zu nehmen. Für ihn hat daher der Verfaſſer ſeine letzten Gründe aufgeſpart, gleichſam die Ontologie der Kunſt und Poeſie, welche (faſſen wir es kurz zuſammen) in der Vergleichung der Begriffe von Raum und Zeit und der ihnen entſprechenden Zeichen, hier Figuren und Farben in dem Raume, dort artikulirte Töne in der Zeit, beſteht. Körper mit ihren ſichtbaren Eigenſchaften ſind die eigentlichen Gegenſtände der

---

1) Goethe's W. 37, 41 in dem Aufſatz über Laokoon: „Aeußerſt wichtig iſt dieſes Kunſtwerk durch die Darſtellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunſt ſich wirklich vor dem Auge bewegen ſoll, ſo muß ein vorübergehender Moment gewählt werden" u. ſ. w. Offenbar hat Goethe bei dieſer Entwickelung ſich nicht erinnert, daß er dabei Leſſingen widerſpreche; was Gervinus (IV, 355) in dieſer Hinſicht zur Rechtfertigung Leſſings gegen Goethe bemerkt, dient nur dazu, den Satz des Letztern zu bekräftigen. Wenn Leſſing VI, 461 ſagt: „Jede dieſer augenblicklichen Erſcheinungen und Verbindungen iſt die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Urſache einer folgenden, und ſonach gleichſam das Centrum einer Handlung ſein", ſo iſt dieſes Centrum, welches Gervinus (nicht Leſſing) einen Ruhepunkt nennt, eben in Folge dieſer Definition ein vorübergehender Moment. Leſſing aber verband einmal mit dem Begriffe des Tranſitoriſchen das Merkmal des Gewaltſamen, was gar nicht nothwendig iſt, und er erſcheint in dieſem Punkte nicht ſo ſcharf wie ſonſt. Vgl. XI, 164, No. XXXII.

Malerei; Handlungen sind der eigentliche Gegenstand der Poesie. Zwar kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, [1]) aber nur andeutungsweise durch Körper, ebenso schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Was nun die Malerei anlangt, so wird das maaßgebende Gesetz ihrer Nachahmung, das schon zu Anfang so klar entwickelt wurde, hier nur auf seine abstracten Gründe zurückgeführt. Was vorhin der fruchtbarste Augenblick der Handlung genannt worden, heißt hier der prägnanteste, „aus welchem das Vorgehende und Folgende am begreiflichsten wird". Neu kommt hinzu die Regel für das Verhältniß der Poesie gegenüber der Schilderung der Körper; es ist die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. Als Muster für diese Regel steht Homer da, selbst in demjenigen Stücke, welches mit dem meisten Scheine gegen diese Regel angeführt werden mochte, nämlich in dem Schild des Achilles. Hierin zeige sich auch der große Unterschied zwischen Homer und Virgil. [2]) Bei ihm zeige sich der große Unterschied des Prosaisten und des poetischen Malers. Dem erstern am nächsten komme der dogmatische (didaktische) Dichter, „denn da, wo er dogmatisiret, ist er kein Dichter", wie Virgil in seinem Gedichte vom Landbau, wenn er eine, zur Zucht tüchtige Kuh beschreibt. Als Warnung müssen Beispiele der beschreibenden Poesie aus Hallers Alpen und die Schilderung der bezaubernden Alcina bei Ariost dienen. „Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen." Von Kleist, von dem männlichen Pope ist schon die Rede gewesen. Daß Thomson, als ein geborener malerischer Dichter, im Drama wenig glücklich sein mußte, hat Lessing schon lange vorher erkannt und ausgesprochen. [3]) Dagegen haben die Alten, im Vergleich mit den Neuern, in diesem Punkte das richtige Maaß beobachtet. Selbst Virgil ist hierin, wo er den Homer durch „Nichtsthun" nachahmen konnte, ziemlich glücklich gewesen.

---

1) Wie weit richtiger das Wiedergeben von μιμεῖσθαι durch Nachahmen, als durch das in neuester Zeit beliebtere Darstellen, sowohl formell, als nach dem Gehalte der künstlerischen Thätigkeit sei, hat Ed. Müller in seiner Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten S. 359—361 überzeugend dargelegt.

2) Später, als Lessing von Heyne den 2. Theil seines Virgils zugeschickt erhielt, worin seiner mit so viel Anerkennung und meist mit Beistimmung gedacht wird, schrieb er an Heyne unter vielem Dank (XII, 309 vom 29. Juli 1771): „Ueber die Stelle vom Laokoon, sehe ich, sind wir so ziemlich einig. Ich fürchte, daß wir es über die vom Schilde weniger sein werden. Vielleicht bin ich auch wirklich für die Manier des Homers zu partheiisch gewesen: und es kann nicht fehlen, daß Sie für die Manier Ihres Virgils nicht manches werden zu sagen wissen, was meiner Aufmerksamkeit entgangen ist." Doch hat Heyne auch hierüber sich nur zustimmend und lobend ausgesprochen. (Vol. III, 283. De Aeneae clypeo.)

3) In der Theatralischen Bibliothek 1784 Schriften IV 171.

Anakreon verdient hier besonders seinen Platz. „Da, wo er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert, glaubte er einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten, so daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst, als auf sein Mädchen zu sein scheinet.“ [1])

1) Was Dr. Bollmann „Ueber das Kunstprincip in Lessings Laokoon“, Programm des Gymnasiums zum grauen Kloster 1852. 4. S. 14. 23 gegen Lessings Beweisführung vorbringt, ist nicht stichhaltig. Es ist offenbar nicht Lessings Ansicht gewesen, als ob der Dichter durch Verwandelung des Coexistenten in ein Successives, wie Homer es thut, wirklich die Klarheit und Täuschung hervorbringe, die der Maler zu erreichen im Stande ist. Lessing würde dadurch nur mit sich selbst in Widerspruch gerathen. Was der Dichter hervorbringt, ist wesentlich ein Anderes. „Statt einer Abbildung giebt er (Homer) uns die Geschichte des Scepters..“ (VI, 467). „Er hat aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung gemacht (ib. 480). Die Handlung, das ist's, was Lessing vor Allem vom Dichter verlangt, alles andere bleibt ihr untergeordnet. — S. 23 soll bewiesen werden, daß die Homerische Praxis gar nicht so erwiesen sei, wie Lessing sie annimmt. Die „Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter“ setzt aber, nach Lessing, gar nicht voraus, daß alle Beiwörter, auch der Juno weißer Arm, des Menelaos blondes Haar u. s. w., an der Handlung selbst Theil haben, sondern sie müssen deshalb einfach sein, und sind bei Homer einfach, weil auch sie der Handlung untergeordnet sind und sie nicht aufhalten sollen. — Wenn der Verfasser ferner die beiden Stellen, Odyss. VII, 84 sq. und VII, 112 sq., die Beschreibung des Pallastes des Phäakenkönigs und eine Beschreibung der Gärten desselben Herrschers, als „durchaus coexistente Gegenstände“ gegen Lessings Satz aufstellt, so hat er übersehen, daß Lessing auf die nemlichen Einwürfe seiner Zeit schon geantwortet hat (XI, 166). „Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf successive Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Pallastes in der Iliade. Er wollte blos den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous (Odyss. VII); auch diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal als schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.“ Die Richtigkeit dieser Bemerkungen zu erhärten, brauchte man nur ähnliche Schilderungen von Pallästen und Gärten bei den Neuern mit den Homerischen zu vergleichen. Lessing selbst fordert in der Anmerkung zu einer solchen auf zwischen der Beschreibung der Gärten des Adonis bei Marini (Canto VI) mit der des Homer. Wo findet man bei den Neuern jene Einfachheit der Beiwörter, die schmucklose Zusammenstellung der Theile? wo ist dagegen bei Homer eine Sylbe jener Schilderungssucht? — Sonst hielt Lessing den Homer nicht für den einzigen Dichter, der sich durch progressive oder successive Gemälde auszeichnete; unter den Alten rühmt er Ovid, XI, 166. „Selbst bei dem Ovid sind die successiven Gemälde die häufigsten und schönsten; und gerade dasjenige, was nie gemalt worden und nie gemalt werden kann.“ Unter den Neuern aber steht ihm Milton wegen der gleichen Tugend so hoch. XI, 177 hebt er 10 solcher schönen progressiven Gemälde bei ihm heraus. Vgl. S. 165. Die Richtigkeit von Lessings Grundsätzen hat noch neuerdings auf sinnreichem Wege Mor. Carrière (in den Beiträgen zum Verständniß der poetischen Formen. IV. Die epische Darstellungsweise. Morgenblatt 1851. Nr. 252—57.) dargethan. Durch das, was er hier als das „Gesetz der Stetigkeit“ im Epos entwickelt, wird er folgerecht auf den von Lessing (auf den er sich beruft) begründeten Unterschied zwischen der bildenden und dichtenden Kunst geführt. Ganz im Geiste Lessings ist die hinzugefügte Bemerkung, „daß das Material, in welchem der Dichter arbeitet, eigentlich doch die Phantasie des Hörers oder Lesers ist; — es gelte also die Phantasie zu begeistern, daß sie nach

„Aber verliert die Poesie nicht zu viel (wirft Lessing selbst ein), wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will?" — „Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußtapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?"

Solcher Wege eröffnet Lessing mehrere. Der Dichter zeige die Schönheit durch die von ihr ausgehende Wirkung. „Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und Ihr habt die Schönheit selbst gemalet. Auch hier ist Homer unser Muster." Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt (VI, 499). Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum für den Maler weniger, als den Dichter bequem. Dieser Begriff, eine glückliche Bereicherung der Aesthetik, von welcher Schiller späterhin in dem Aufsatz über Anmuth und Würde einen so sinnreichen und fruchtbaren Gebrauch machte, findet sich vor Lessing schon bei Home, welchen er bei seiner Vertrautheit mit den schottischen Philosophen unstreitig gekannt hat. [1])

Home definirt Anmuth als „Würde, welche mit einer artigen Bewegung verbunden ist". Diese nun nennt Lessing Reiz, und indem er das sittliche Moment davon abstrahirt, erblickt er darin Schönheit in Bewegung. Schiller dagegen, welcher die Beziehung auf das Moralische und die vernünftige Idee wieder mit hineinnimmt, erklärt den Reiz als bewegliche Schönheit, d. h. eine solche, welche sowohl entsteht, als aufhört, und sich nicht allein auf das Aeußere, sondern auch auf die Veränderungen im Gemüthe bezieht. Insofern kann Lessings Auffassung zu eng erscheinen, wie er denn überhaupt hier durchgängig zu sehr den Ton auf körperliche Schönheit legt.

Im Hintergrunde liegt bei Lessing immer der Gedanke, daß die Poesie, um ihrem eigenen Wesen und Zweck zu entsprechen, der körperlichen Schönheit gar nicht bedürfe, und dieselbe für sie mindestens gleichgültig sei. Dieser Gedanke ist schon im Anfange zur Rechtfertigung Virgils unumwunden ausgesprochen. „Ohne zu untersuchen (wir führen seine Worte im Zusammenhange VI, 391 an) wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen steht, diese sichtbare Hülle,

Einem Zuge das Ganze ausführe, daß sie aus den fortschreitenden Bewegungslinien zugleich die ruhende Gestalt componire u. s. w. Zum Belege wird unter den neuen Dichtern Goethe angeführt, im Gegensatze zu Matthissen, Kleist und selbst Ossian.

1) Insofern ist es nicht ganz genau, wenn Vischer, Aesthetik. I, S. 184 von Lessing sagt, daß der Begriff der Anmuth bei ihm zuerst gefunden werde.

unter welcher Vollkommenheit zur Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich. . . . Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? —"

Was aber hier von der Poesie, gegenüber der Kunst, apologetisch hingestellt ist, dies nimmt gegen das Ende eine ganz neue Wendung. Der Begriff der Poesie, wie er zu Anfang, mit den eben angeführten Worten, hingestellt wurde, wird ins Unendliche erweitert: nicht mehr blos das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit, nein, das noch unermeßlichere (wenn man so sagen darf) des Daseins der Natur selbst mit allen ihren Gegensätzen und Widersprüchen steht ihm offen; nicht blos das Schöne und Gute, sondern auch dessen Gegentheil, das Häßliche, Gräßliche und Schreckliche. Erst jetzt hat Lessing den rechten Standpunkt zu seiner Parallele zwischen Poesie und Kunst gewonnen; der frühere Begriff, welcher noch zu sehr nach der Wolf-Baumgartenschen Schönheitslehre schmeckt, war viel zu eng; man nehme denn Vollkommenheit im metaphysischen, transcendenten Sinne, wonach es das Sein als solches überhaupt bedeutet. — Nun also wird es gar als eine Schranke der Kunst hingestellt, daß sie das Häßliche in ihren Schilderungen nicht einmal aufnehmen könne; aber die Poesie kann es und thut es mit Erfolg. Es ist von Bedeutung, daß das Häßliche hier, vielleicht zum ersten Mal, in das Gebiet der Aesthetik hineingezogen wird. Zunächst kam es Lessing darauf an, die Figur des Thersites im Homer in aller Hinsicht zu rechtfertigen, und gegen die Ansicht eines Klotz (welcher hier noch ein Gelehrter von sonst sehr richtigem und feinem Geschmack genannt wird) zu retten. Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen, er wird es aber in Wahrheit erst durch seine unschädliche Häßlichkeit, weil schädliche Häßlichkeit vielmehr Schrecken und Entsetzen erregen würde, wie in Shakespears Richard III. Dieser Punkt, welcher schon im Alterthum zu mancherlei Erörterungen Anlaß gab, hat denn auch gegen Lessings Erklärung Widerspruch hervorgerufen, ohne daß er doch, weder von Herder, noch von einem so feinen Kenner des Alterthums, wie Friedrich Jacobs, im Wesentlichen widerlegt wäre. Beide fassen den Charakter und die Bedeutung des Thersites von der moralischen, Letzterer sogar von der politischen Seite.[1]) Mit Unrecht. Ein andres ist es, einen Dichter wie Homer ästhetisch

1) Nach Herder, Kritische Wälder I, 246 ist nicht das Lächerliche, sondern das Verächtliche die Seele in der Schilderung des Thersites; er ist gleichsam das Ideal einer häßlichen Seele. Fr. Jacobs (Bibliothek der alten Lit. und Kunst, Nr. 5, S. 10—25.) bezieht das Verächtliche in Thersites ganz besonders auf dessen Feigheit; sein Bild, seine Züchtigung hätte, nach Homers Intention, die Griechen von der beabsichtigten Flucht zurückgehalten. Diese Ansicht hat die Beistimmung mehrerer Philologen erhalten. (S. A. G. Lange's Vermischte Schriften und Reden. Leipzig 1812. S. 106—8. Silvae Portenses I. Thersites bonae sententiae turpis auctor.) Dr. Bollmann a. a. O.

auslegen, einanderes, ihm moralische oder politische Motive unterlegen. Jenes allein war Lessings Sache; und aus dem Gesichtspunkte, aus welchem Klotz die Episode aus dem Homer wegwünschte, rechtfertigte sie Lessing. „Die feierliche Harmonie des epischen Gedichts ist eine Grille", bemerkt er noch bei einer spätern Gelegenheit gegen Klotz (VIII, 184). „Eustathius rechnet das Lächerliche ausdrücklich unter die Mittel, deren sich Homer bedienet, wieder einzulenken, wenn das Feuer und der Tumult der Handlung zu stürmisch geworden. Wenn Thersites, weil er lächerlich ist, weg müßte: so müßten mehrere Episoden aus gleichem Grunde weg. Das Lächerliche ist dem Homer nicht entwischt, sondern er hat es mit großem Fleiße und Verstande gesucht."

Die Definition des Lächerlichen, welche Lessing hier anwendet, ist nun mit derjenigen ganz übereinstimmend, welche Aristoteles in der Poetik (cap. 5) abgiebt und auf den er sich auch beruft (VI, 509): das *Οὐ φθαρτικόν*. Denn eine schädliche Häßlichkeit schlägt in das Schreckliche über, ein Kontrast, welchen auch Plato (im Philebus) in der Darlegung der Verwandtschaft der Tragödie und Komödie, nämlich durch das Umschlagen des Lächerlichen in das Schreckliche, darlegt. Diese Beschränkung bezieht sich ebenso auf das Subject des Lächerlichen. Die Beschädigung, welche er leidet, darf nicht das Aeußerste erreichen, oder unser Lachen verwandelt sich in Mitleid und Schrecken. Bei der abweichenden Erklärung der Episode von Thersites bei Herder, wie bei Jacobs, wird dieser Gesichtspunkt zu sehr übersehen, und doch läßt er die Menschlichkeit des Kritikers, als betheiligt an seinem ästhetischen Urtheil, in so schönem Lichte sehen. Diese Menschlichkeit bewahrt auch Homer, während Quintus Calaber den schmähsüchtigen Thersites mit einem Streiche von der Hand des ergrimmten Achilles blutig und entseelt zu Boden fallen läßt. „Zu grausam! Der jachzornige, mörderische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische,

---

S. 26 tritt Herders Ansicht bei; und glaubt überdies, daß Lessing an dieser Stelle mit sich in Widerspruch gerathen sei. Dieser Widerspruch aber wird bei einer sorgfältigen, unbefangenen Erwägung von Lessings Worten und Gedanken im Zusammenhange sich leicht lösen. — Das romantische Mittelalter verzerrte die Gestalt des Thersites zu einem Zwerge. (Gräße, Allgem. Litt.-Gesch. II, 3. S. 125). — In einem Vortrage, „die Beschreibung des Thersites bei Homer" von Döderlein in der Philologen-Versammlung zu Jena 1846 (Verhandlungen S. 62—66) werden die einzelnen Merkmale dieser Häßlichkeit, gegen J. H. Voß, sprachlich mit neuen Bemerkungen auseinandergesetzt. Hiernach wäre Thersites krummbeinig (bei Voß: schielend), ein Dickkopf und ein „Strobelkopf" (nicht Kahlkopf) d. h. von borstenartigem, struppigem Haarwuchs, ein Symbol der Rohheit. Peter von Cornelius folgte in der Darstellung des Streites zwischen Agamemnon und Achilles auf den Wandgemälden der Münchner Glyptothek noch der frühern Tradition. Dagegen haben die gelehrtesten Archäologen, welche Döderlein befragte, ihm gestanden, daß sie ihm aus der bildenden Kunst der Alten keine Darstellung des Thersites nachweisen könnten. Dies wäre eine indirekte Bestätigung von Lessings Princip. In Bezug des Aesthetischen tritt der Verfasser der Auslegung von Friedr. Jacobs ohne weitere Prüfung bei.

knurrende Therſites; das Freudengeſchrei, welches die Griechen über dieſe That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der ſchon das Schwerd zucket, ſeinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Therſites auch mein Anverwandter iſt, ein Menſch." Rührender Ausruf! welcher nur vielleicht zu ſehr dem chriſtlichen Gefühl allgemeiner Menſchlichkeit und Verbrüderung entſtammt, um ganz auf Zeiten und Zuſtände des heroiſchen Alterthums, ſelbſt bei Homer, zu paſſen. —

So wirkt das Häßliche bei dem epiſchen Dichter; nicht ſo in der Malerei. Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken. Als ſchöne Kunſt, will ſie dieſelbe nicht ausdrücken. Nicht an und für ſich ſelbſt; aber auch nicht einmal, wie bei der Poeſie, als Ingredienz zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen. Warum nicht? „In der Poeſie verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexiſtirenden Theile in ſucceſſive, ihre widrige Wirkung faſt gänzlich; ſie hört von dieſer Seite gleichſam auf, Häßlichkeit zu ſein, und kann ſich daher mit andern Erſcheinungen deſto inniger verbinden, um eine neue beſondere Wirkung hervorzubringen. [1]) In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beiſammen, und wirket nicht viel ſchwächer, als in der Natur ſelbſt. Unſchädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den erſten Augenblicken poſſirlich war, wird in der Folge blos abſcheulich. Nicht anders gehet es mit der ſchädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert ſich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück."

Was von dem Häßlichen gilt, findet in noch höherem Grade auf das Ekelhafte ſeine Anwendung. In der That kann daſſelbe noch weniger, als das Häßliche, an und für ſich ſelbſt ein Gegenſtand weder der Poeſie, noch der Malerei werden. Nichts deſto weniger wird immer der Dichter wenigſtens einige ekelhafte Züge als Ingrediens brauchen können, theils um das Lächerliche zu vermehren (wovon ſich bei dem Ariſtophanes Beiſpiele in Menge finden, VI, 518), theils und noch mehr um das Gräßliche hervorzubringen. „Was wir das Gräßliche nennen, iſt nichts als ein ekelhaftes Schreckliche." Unter den Beiſpielen bei den Alten wird noch einmal auf Philoktet und die Beſchreibung der öden Höhle des Unglücklichen verwieſen. „Wie vollendet der Dichter dieſes traurige, fürchterliche Gemälde? Mit einem Zuſatze von

1) In dieſer Auseinanderſetzung glaubt Dr. Vollmann a. a. O. S. 25 wieder Leſſing im Widerſpruch mit ſich ſelbſt zu finden, indem er der Erklärung Herders beitritt. „Sonderbar! ruft er aus, der Dichter findet aus irgend einem Grunde für nothwendig, die Vorſtellung der Häßlichkeit zu erregen, und benutzt dazu ein Mittel, wodurch die Wirkung derſelben ſo gut wie vernichtet wird." — Keineswegeſ! Leſſing ſagt ja ausdrücklich: „ſie höret gleichſam auf, Häßlichkeit zu ſein, um eine neue beſondere Wirkung hervorzubringen", nemlich das Lächerliche oder Schreckliche; ſie iſt nicht Selbſtzweck, ſie iſt nur „Ingredienz". Die Malerei vermag das nicht.

Ekel." Andere Beispiele bieten der geschleifte Hektor beim Homer, der geschundene Marsyas beim Ovid. Ja es giebt eine Art von Schrecklichem, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. In dem Hunger des Ereschthon sind bei Ovid, wie bei Kallimachus die ekelhaften Züge die stärksten. Minder läßt sich die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; dagegen macht Dante in der Verhungerung des Ugolino durch die beigemischten Züge des Ekels die Wirkung des Schrecklichen vollkommen. Doch macht Lessing späterhin bei Gerstenbergs Ugolino auf den großen Unterschied der Gattung bei der Darstellung dieser Art des Gräßlichen aufmerksam; was dem epischen Dichter gestattet ist, darf der tragische Dichter nicht wagen, wenn er nicht gegen den höchsten Endzweck seiner Kunst verstoßen soll. [1]) Am allerwenigsten würde es Lessing für möglich gehalten haben, daß man, wie in unsern Tagen geschehen, die bildenden Künstler nach Ideen und Aufgaben der Darstellung zu Dante's Divina Comedia schicken werde. [2])

Bei dem Maler hingegen darf wieder das Ekelhafte in keiner Weise zugelassen werden: nicht seiner selbst wegen; aber auch nicht einmal, wie in der Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Bei dieser Erörterung zielt Lessing hauptsächlich auf diejenigen Werke christlicher Malerei, welche aus der heiligen Geschichte entlehnt sind. Lessing verkannte keineswegs den großen Reichthum der heiligen Geschichte, und namentlich der Leidensgeschichte Christi, an geeigneten Gegenständen für die Malerei; und er hat in den nachgelassenen Entwürfen zum Laokoon mehr als einen Beweis seiner Aufmerksamkeit gerade auf dieses Feld der neuern Kunst geliefert. Thatsache ist nur, daß der Sinn für das Schöne nirgends so häufig beleidigt wird, als in Gemälden zuweilen selbst ausgezeichneter Künstler, weniger bei den Italienern, als bei den Spaniern, wenngleich sie, wie bei der herkömmlichen Darstellung des Todes als eines gräßlichen Gerippes, durch die typisch gewordene Tradition zu entschuldigen sein möchten. Man hat gesehen, welche fruchtbare und

---

1) S. Lessings Brief an Gerstenberg vom 25. Febr. 1768. XII, 190–193. Wie mächtig gerade dieses, den Gesetzen der griechischen Tragödie widerstreitende Stück auf Schiller in seiner Jugend gewirkt hat, ist bekannt.

2) Blanc, über J. K. Bähr's Vorträge: „Dante's göttliche Komödie in ihrer Anordnung nach Raum und Zeit." (Dresden 1852) in der Allgem. Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur. Mai 1852. S. 439, hat diese Verirrung ganz im Geiste des Laokoon zurückgewiesen, indem er, nach dem Verluste der Randzeichnungen des Michel Angelo, selbst Flaxmanns Umrisse als verfehlt ansieht. „Ich glaube nicht, drückt er sich aus, daß es jemals gelingen möchte, aus dem mit halbem Leibe aus dem Eise hervorragenden Lucifer, mit drei Angesichtern und mit jedem Maule einen halb zwischen den Zähnen steckenden Sünder zermalmend, ein irgend gefälliges Gemälde zu schaffen. Ebenso wenig möchten redende Bäume oder der das Hinterhaupt des Erzbischofs Rüdiger zernagende Ugolino ein erfreuliches Bild geben."

erhebende Wendung die Abhandlung: Wie die Alten den Tod gebildet, zum Schlusse nahm, um den Künstlern ans Herz zu legen, daß die wahre Religion uns überall auf das Schöne zurückbringe. Aus demselben Geiste sind die Bemerkungen über das Häßliche und Ekelhafte der Malerei im Laokoon geflossen. Pordenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilligte dieses, weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen könne. Bei der Auferweckung des Lazarus (glaubt er), sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Dem Verfasser des Laokoon (S. 524) dünket diese Vorstellung aber auch hier unerträglich; denn nicht blos der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecke Ekel. Lessing lobt deshalb die Auferstehung des Lazarus von Rubens in der Gallerie von Sanssouci[1]) (XI, 133), wo der Künstler den Augenblick genommen, da Lazarus schon lebendig aus dem Grabe herauskömmt. „Hier fällt die Nothwendigkeit, sich die Nase zuzuhalten, weg; denn mit dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank nicht mehr vorhanden sein."

Im Zusammenhange mit diesen Bedingungen poetischer Wirkung steht eine andere Eigenschaft der Poesie, wodurch sie einen entschiedenen Vorzug vor der Malerei einnimmt, welche Lessing aber im Laokoon viel zu kurz angedeutet hat, obschon es in den voranstehenden Bemerkungen über das Verhältniß des Schrecklichen und Gräßlichen zum Schönen indirekt schon enthalten ist, ich meine das Erhabene, im Unterschiede von dem Schönen. „Mag Virgils Laokoon schreien," heißt es bald im Anfange..... „Genug, daß das: clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt."

Wie hier das Schöne durch das Erhabene gewissermaaßen ersetzt und aufgewogen wird, so wird, bei einer weitern Betrachtung, an einem der wesentlichsten Vorzüge der Malerei vor der Poesie eine erhebliche Schranke nachgewiesen. Gerade der Vorzug nemlich, daß die Malerei sich der natürlichen Zeichen bedient, indeß die Poesie an willkührliche Zeichen gebunden ist, gereicht ihr zum Nachtheile, wenn es sich um Darstellung des Erhabenen in der Natur handelt (XI, 158). Durch die Verjüngung des Maaßstabs wird das Gemälde gewissermaaßen wieder symbolisch, und das Erhabene verliert sich. Als ein nur der Poesie erreichbares Muster erhabener Schilderung führt Lessing das Gemälde beim Shakespear an (King Lear Act. IV. Sc. 5), wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will, eine Stelle „von unendlich größerer Wirkung, als die Stelle bei Milton (VII, 210), wo der

1) Gegenwärtig im Königlichen Museum zu Berlin.

Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. [1])" Die ganze Bemerkung ist gegen Gerard (On taste. London 1759) und gegen Hagedorn gerichtet, welche lehren, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücke. Doch in dieser Allgemeinheit erscheint der Satz Lessings einseitig. Das Erhabene ist hier nur von Seiten der durch gewaltige Dimensionen erzeugten Wirkung aufgefaßt. Durch Kant ist dieses so wichtige Gebiet der Aesthetik zuerst aufgeschlossen worden. Seine (in der Kritik der Urtheilskraft) entwickelte Unterscheidung zwischen dem mechanisch und dem dynamisch Erhabenen in der Natur, führt erst zu einer befriedigen den Auflösung dieser Frage. Die letztere Art des Erhabenen kann man der Malerei gewiß nicht absprechen; man denke an das Erhabene des Ausdrucks in menschlichen Gestalten. Was der Malerei weniger gelingen möchte, wird der Bildhauerkunst unendlich mehr gelingen. Die vorzüglichsten Ueberreste der Antiken machen in ihrer Erscheinung überwiegend den Eindruck des Erhabenen. Herder hat dies bestimmt ausgesprochen, und Winkelmanns Begeisterung bei dem Apollo von Belvedere und verwandten Denkmälern, beruht wesentlich auf der Empfindung des Erhabenen. Ja der Gegensatz der verschiedenen Auffassung der Gruppe des Laokoon bei ihm und bei Lessing, kommt vielleicht da hinaus, daß jener den Eindruck des Erhabenen festhielt und schilderte, während Lessing von dem Schönen darin getroffen wurde. Das Erhabene aber führt seiner Natur nach auf die unendliche Idee des Sittlichen, wie sie in Winkelmanns Beschreibung des Laokoon durchscheint, und begegnet sich mit dem Schönen nur in dem Begriff des Maaßes. Hier und in verwandten Fällen entdeckt sich wohl bei Lessing der Mangel an großen Anschauungen, gleich denen, in welchen Winkelmann so schwelgt. Wenn Phidias bekannte, daß ihm die Zeilen (Il. A. v. 528):

Il, και κυανεησιν ἐπ' ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Αμβροσιαι δ' ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ' ἀθανατοιο· μεγαν δ' ἐλελιξεν Ολυμπον·

bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedient, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen sei (Valerius Maximus III, c. 7), so liege das Wesentlichste in diesem Bekenntnisse darin, (meint Lessing VI, 506) daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege. Vielleicht, setzt er hinzu, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennet! ... Wer vermag ihm hier beizustimmen? In ähnlichem Geiste klingt seine Bemerkung über das Unproportionirliche in dem Apollo zu Belvedere, wo das richtige Verhältniß, sonst eine von den wesentlichen Schönheiten einer schönen Bildsäule, der Wir-

1) „Diese Tiefe ist bei weitem die größere; gleichwohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bei dem Shakespear so vortrefflich durch die allmählige Verkleinerung der Gegenstände geschieht."

kung des Erhabenen aufgeopfert sei. Lessing findet (ib. 507) diesen Umstand sehr einleuchtend; schon Homer, fügt er hinzu, habe es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen gebe, welches blos aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringt, [1]) als wenn der Künstler diesen Kunstgriff (um mich des Lessing'schen Ausdrucks zu bedienen) dem Homer abgewonnen hätte. [2]) Ob nicht Lessing an diesen Stellen ein wenig in den Fehler des Spence verfallen ist, welchen er im VII. Abschnitt mit so viel Geist und Scharfsinn darlegt? Dort unterscheidet er bei dem Dichter die allgemeine Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, wo er als Original, als Genie arbeitet, von der bloßen Kopie, von welcher er sagt, daß sie ihn gänzlich von seiner Würde herabsetze; anstatt der Dinge selbst ahme er ihre Nachahmungen nach, und gebe uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen. Was hier vom Dichter gesagt ist, leidet mit gleichem Recht die Anwendung auf den bildenden Künstler. —

Mit jedem Schritte ist es uns klarer geworden, daß, wenn Lessing mit der einen Hand den Spielraum der Poesie bedeutend einzuschränken und ihre Bedeutung in den Augen der alten Schule herabzusetzen scheint, er mit der andern Hand ihr dies bei weitem wiedergiebt, indem er das Reich der Poesie nach Geist und Gehalt unendlich über die bildende Kunst erhebt! Die bildende Kunst bleibt die Nachahmung und Hervorbringung des Schönen; aber das Schöne ist nicht das Höchste, ist nicht, in heutiger Sprache zu reden, das Unbedingte. Ein höheres, wenigstens ein anderes Ziel, verfolgt die Poesie. Selbst der große, wesentliche Vorzug der Malerei vor der Poesie, daß sie sich nämlich natürlicher Zeichen bedient, indeß die Poesie nur über willkührliche Zeichen verfügt, soll keine absolute, sondern nur eine relative Bedeutung haben. Obschon dieser wichtige Punkt in dem ersten Theile des Laokoon den ihm gebührenden Platz nicht mehr erhalten hat, und in den nachgelassenen Fragmenten und Briefen mehr angedeutet, als ausgeführt ist, so wird man doch hier mehr als sonst in die letzten Gründe von Lessings Theorie eingeweiht. Auf der einen Seite erstlich ist es zwar, überhaupt zu reden, wahr, daß die Malerei sich natürlicher Zeichen bediene, nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkührlichen Zeichen bediene (XI, 157), dergleichen nicht allein alles ist, was zum Kostüm gehört, sondern auch ein großer Theil des körperlichen Ausdrucks selbst; es sind

1) Iliade, Γ, 210—211, in dem Vergleiche zwischen Menelaos und Ulysses.

2) Ueber die auffallende Dimension der untern Extremitäten beim vaticanischen Apollo lese man das Werk von A. Feuerbach 136—144, wo noch ganz andere auffallende Abweichungen von dem „Ideal" und Canon der alten Bildhauer beleuchtet werden. Lessing hat diese Statue nur aus den Beschreibungen von Hogart und Hagedorn gekannt. Winkelmanns hinreißende Schilderung in seiner Geschichte der Kunst war damals noch nicht heraus. Durch Feuerbachs „Apollo" ist der ganze ältere, namentlich Winkelmann'sche Gesichtspunkt, vielfach verändert worden.

immer natürliche Zeichen von willkührlichen Dingen. Selbst ihre natürlichen Zeichen können unter gewissen Umständen aufhören, es völlig zu sein (XI, 157). Es geschieht namentlich bei den Gemälden im verjüngten Maaßstabe, bei den kleinen Cabinetstücken, bei den Miniatur-Gemälden. Das Gemälde eines Menschen von einer Spanne, einem Zolle, ist schon gewissermaaßen ein symbolisches Bild, bei dem ich mir der Zeichen bewußter bin, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben. Solche Werke werden niemals die Wahrheit haben, niemals die Wirkung thun, wie die Werke in Lebensgröße. Hier lernen wir den Grund kennen, warum Lessing, verschieden von den meisten seiner Zeitgenossen, und selbst von Winkelmann,[1]) die Vorliebe für die geschnittenen Steine und gar die Lippert'schen Abdrücke nicht theilte, wie viel er sich auch sonst bei seinem Streite mit Klotz archäologisch, technologisch und sogar naturhistorisch mit den Gemmen und Edelsteinen beschäftigte. Er hat, nach den vorhandenen Entwürfen, sogar ausführlich von dem Nachtheil der geschnittenen Steine für das Kunstauge, oder das Auge eines jeden andern, daß sich darnach bilden will, handeln wollen (XI, 419). „Die Schönheit, bemerkt er, läßt sich in so kleinen Figuren bei weitem nicht so deutlich empfinden, daß sie auf die Ausführung im Großen einigen Einfluß haben könnte."

So gut die Sprache ihre Prosa hat, bemerkt Lessing ferner, so gut muß auch die Malerei dergleichen haben (XI, 157). Es giebt poetische und prosaische Maler, mit andern Worten, eine höhere oder niedrige Gattung der Malerei, wie der Poesie. Zu letztern gehören aber die Allegoristen, solche, „welche die natürlichen Zeichen mit willkührlichen vermischen". Dies hängt mit den Principien des Laokoon unmittelbar zusammen. Wenn nun aber Lessing sogar die historische Malerei, so gut wie die allegorische, von der höhern oder poetischen Malerei ausgeschlossen haben will, so geschieht dies in Folge der abstracten Durchführung einer scharfen Definition, und einer Maxime, welche vor der äußersten Consequenz des einmal festgehaltenen Princips nicht zurückschreckt.[2]) Lessing behauptet, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so

1) Dieser jedoch freilich nur „wie die Feldmesserei auf dem Papier; denn er schließt wie Montesquieu: Italiam, Italiam." Hamanns Schriften III, 417.

2) XI, 139. Näher erklärt sich Lessing XII, 225: „Alles, was ich noch von der Malerei gesagt habe, betrifft nur die Malerei nach ihrer höchsten und eigenthümlichsten Wirkung. Ich habe nie geläugnet, daß sie auch, außer dieser, noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur läugnen wollen (? — ist wohl verschrieben, statt, sagen —) wollen, daß ihr alsdann der Name Malerei weniger zukomme. Ich habe nie an den Wirkungen der historischen und allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, daß in diesen der Maler weniger Maler ist, als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist."

gut, wo nicht beſſer können, als ſie, ſo wie dasjenige, was ſie ohne Hülfe einer andern hervorzubringen im Stande iſt [1]) (XI, 139. 163).

Wenden wir uns dagegen zur Poeſie, ſo ſteht Leſſing nicht an, zu behaupten, daß ſie ſchlechterdings ihre willkührlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben ſuchen müſſe; nur dadurch unterſcheide ſie ſich von der Proſa und werde Poeſie. Es giebt verſchiedene Mittel, ihre willkührlichen Zeichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen (XI, 156). Der muſikaliſche Ausdruck in der Poeſie gehört dahin: der Ton, die Worte, die Stellung der Worte, das Silbenmaaß, die Figuren und Tropen, Gleichniſſe und Metaphern. Die Unmöglichkeit, in der ſich die Malerei befindet, ſich dieſes Mittels zu bedienen, giebt der Poeſie einen großen Vorzug. Hierin hatte Leſſing einen Vorgänger an Sophokles, welcher einſt einen pedantiſchen Schulmeiſter zurechtwies, als er in dem Verſe des Prynichus, welchen Sophokles auf einen vom Feuer ſanft gerötheten Knaben anwandte: „Es leuchtet auf den purpurnen Wangen das Licht der Liebe", das gebrauchte Bild deshalb anſtößig fand, weil purpurne Wangen auf einem Gemälde unnatürlich ſeien. [2])

Noch ein Schritt, und wir ſehen den Gipfel von Leſſings äſthetiſchem Bau, nach dem Verhältniß nicht nur der Poeſie zur Malerei, ſondern auch der verſchiedenen Gattungen der Poeſie untereinander. Die Stelle, wo Leſſing dieſes Ergebniß ſeines Nachdenkens in gedrängte Züge zuſammenfaßt, kann nur mit ſeinen eignen Worten gegeben werden. Sie ſtehen in ſeinem Briefe über Garve's Recenſion des Laokoon (XII, 224—226), auf welche wir ſpäter zurückkommen. „Ich räume ihm ein, daß Verſchiedenes darin nicht beſtimmt genug iſt [3]); aber wie kann es, da ich nur kaum den Einen Unterſchied zwiſchen der Poeſie und Malerei zu betrachten angefangen habe, welcher aus dem Gebrauche ihrer Zeichen entſpringt, in ſofern die einen in der Zeit, und die andern im Raume exiſtiren? Beide können ebenſowohl natürliche, als willkührliche ſein; folglich muß es nothwendig eine doppelte Malerei und eine doppelte Poeſie geben; wenigſtens von beiden eine höhere und eine niedere Gattung." Nachdem Leſſing dieſen

1) „Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichniß, das dieſes ſehr wohl erläutert. Wer, ſagt er (de Audit. p. 43. edit. Xyl.) mit dem Schlüſſel Holz ſpellen und mit der Art Thüren öffnen will, verdirbt nicht ſowohl beide Werkzeuge, als daß er ſich ſelbſt des Nutzens beider Werkzeuge beraubt."

2) Ed. Müller, Geſchichte der Theorie der Kunſt bei den Alten I, S. 18—19. Sophokles berief ſich auf Homer, welcher von dem goldlockigen Apollo und der roſenfingrigen Eos; und auf Simonides, welcher von dem Purpurmunde einer Jungfrau ſang; Beiſpiele, welche, wie der Verfaſſer richtig bemerkt, von einer tiefern Einſicht in das Verhältniß der Poeſie und Malerei zeugen, als der berühmte Ausſpruch des Simonides.

3) Es iſt merkwürdig, daß Leſſing, der große Stiliſt, ſchon früher einmal gegen Mendelsſohn ſich eines gleichen Fehlers bezüchtiget (XII, 67. 18. Oct. 1756): „Ich bin es überzeugt, daß meine Worte oft meinem Sinne Schaden thun, und daß ich mich nicht ſelten zu unbeſtimmt oder zu nachläſſig ausdrücke."

Satz näher ausgeführt und insbesondere von den Mitteln gesprochen hat, wodurch die Poesie ihre willkührlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen muß, fährt er fort: „Alle diese Dinge bringen die willkührlichen Zeichen den natürlichen näher; aber sie machen sie nicht zu natürlichen Zeichen, folglich sind alle Gattungen, die sich nur dieser Mittel bedienen, als die niedern Gattungen der Poesie zu betrachten; und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkührlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkührliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkührlicher Dinge. Daß die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie ist, hat schon Aristoteles gesagt, und er giebt der Epopöe nur insofern die zweite Stelle, als sie größtentheils dramatisch ist, oder sein kann. Der Grund, den er davon angiebt, ist zwar nicht der meinige; aber er läßt sich auf meinen reduciren, und wird nur durch diese Reduction auf meinen, vor aller falschen Anwendung gesichert."

Diesen Gedanken, als den letzten Ring in der Kette seiner Schlüsse im Laokoon, hielt Lessing für so wichtig, daß er, wie er hinzufügt, der nähern Ausführung desselben den dritten Theil des Laokoon widmen wollte. Hier werden wir wieder anknüpfen, wenn wir Lessings Dramaturgie zergliedern. Weil man den wesentlichen Zusammenhang der letztern mit dem Laokoon nicht immer hinlänglich erkannte, haben auch sonst gründliche Kenner Lessings das letzte Ziel seiner poetischen Strebungen und Leistungen statt im Drama, im Epos gesucht.[1]) Das Große, wie andrerseits das Einseitige von Lessings Kunstansichten, läuft von hier als einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt aus.

1) Es ist wahr, daß Klose in seinem mehrerwähnten Briefe aus Breslau (Lessings Leben I, S. 248) bemerkt: „Wenn von Dichtern die Rede war, so behauptete er, daß nur der epische den Namen in der eigentlichen Bedeutung verdiene, und daß der dramatische in keine Vergleichung mit ihm komme." Diese Aeußerung wird Gervinus im Auge gehabt haben, als er (IV, 356) schrieb: daß Lessing, zum Unterschiede von Aristoteles, seinem noch weiter getriebenen Purismus zufolge, dem rein gesprochenen Gedichte, dem Epos, den Vorzug gebe; obgleich er wohl fühlte (setzt er hinzu), und auch darin Beispiel und Muster war, daß das Drama allein an der Tagesordnung war." Hat Klose recht berichtet, so würde Lessing, in Folge seiner Meditationen über „Laokoon" die ältere Ansicht, die er nach Breslau brachte, gänzlich aufgegeben haben. Ich möchte indeß doch glauben, daß Klose sich geirrt hat; denn lange, ehe Lessing nach Breslau ging, schon in seinem Briefwechsel über das Wesen der Tragödie mit Mendelssohn und Nicolai (1756), spricht er von dem Verhältnisse des Drama zum Epos ganz anders, und schon ganz im Geiste des Aristoteles; man lese besonders XII, 58, wo er die Tragödie aus dem Homerischen Epos herleitet, so wie V, 379 (über das Wesen der Fabel, 1759), wo der heroische und dramatische Dichter in Bezug auf die Handlung ganz gleich gestellt werden.

Sechstes Kapitel.

Werfen wir daher auf den zurückgelegten Weg noch einen Blick. Ist es wahr, was durch das Voranstehende außer Zweifel gesetzt sein wird, daß in Lessings Augen die Poesie ein Höheres und ein Vollkommneres, als die bildende Kunst war, so gewinnen wir für das Verständniß und die Beurtheilung des Laokoon eine viel breitere Grundlage, als sonst angenommen wurde, da man vielleicht, durch den Titel und den Ausgangspunkt verleitet, den Mittelpunkt des Werkes mehr in der bildenden Kunst suchte, ohne zu erwägen, daß das Ziel nicht im Anfang, sondern vielmehr dem Ende zuliegt. Wäre Laokoon vollendet worden, so hätten wir mit diesem Werke ein vollständiges Gebäude von Lessings Aesthetik in Bezug auf Kunst, wie auf Poesie, zunächst aber seine Poetik erhalten. In Hinsicht auf das Drama ist diese Lücke nachher durch die Hamburgische Dramaturgie ausgefüllt worden. Das Verhältniß jedoch, in welches bei Lessing Poesie und Kunst zu einander kommen, wird Niemandem auffallen, da er durch seinen eigendsten Beruf als Dichter und Kritiker auf dieses Ziel gewiesen wurde, mit der Kunst aber nur durch einen Umweg in Verbindung gerieth. —

Lessing ging von keinem irgend fertigen Begriffe der Kunst oder des Schönen aus, oder welches Princip immer an die Spitze einer Aesthetik gestellt zu werden pflegt; Poesie und Malerei waren ihm als zwei zwar verwandte, aber ebenso verschiedene und selbstständige Gebiete des Geistes und der Einbildungskraft gegeben. Die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der beiden war oft genug berührt und ausgeführt worden, aber (es sind Lessings Worte XI, 140) „nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können.“ Es schien daher wohl der Mühe werth, „die Medaille auch einmal umzukehren, und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und Malerei findet, um zu sehen, ob aus dieser Verschiedenheit nicht Gesetze folgen, die der einen und der andern eigenthümlich sind, und die eine öfters nöthigen, einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten, und nicht in eine eifersüchtige, nachäffende Buhlerin ausarten soll.“ Darauf war sein ganzes Nachdenken, sein einziger Scharfsinn concentrirt. Die Wahrheit voll zu ergreifen, hätte er beide, sowohl die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung, als auch die Verschiedenheit der beiden Schwesterkünste, zu gleicher Zeit und mit gleicher Liebe behandeln sollen: so aber kam es, daß die negativen Bestimmungen, und zwar überwiegend auf Seiten der bildenden Kunst, zu schwer in die Wagschaale fielen. „Sein Scharfsinn schneidet, drückt Herder treffend über Lessing sich aus, [1]) er durchschneidet meistentheils

1) „Wie die Alten den Tod gebildet.“ Vorerinnerung. Herders Werke, z. schönen Litt. und Kunst XIX, 293.

glücklich; es kann aber nicht fehlen, daß nicht zu beiden Seiten manches unbemerkt bleibe, worauf sein gerade durchdringender Blick nicht fiel." Es lag dies an der Grundform seiner dialektischen Methode, welche er bei seinen Philosophemen jederzeit beibehielt, der Dichotomie, deren Gebrauch er von Aristoteles, der sie meistens anwendet, entlehnt haben mag; wenn der nicht vielmehr auf sein Studium der Mathematik hinweist. Doch das Leben sträubt sich oft gegen die Dichotomie, und desto mehr, eine je höhere Stufe dasselbe erstiegen hat, am meisten auf dem Gebiete der Seele, des höhern Geisteslebens. So hier, wo Malerei und Poesie an die äußersten Pole von Körper und Handlung gestellt werden. Die Theilung war nicht gleich, nicht gerecht, und was die Poesie dadurch an Höhe gewann, verlor die bildende Kunst an Breite, wie an Tiefe. —

Handlung[1]) als Geist und Wesen der Poesie; die dramatische Poesie als das Höchste aller Kunst, als Grundsatz oder vielmehr als Postulat aufgestellt, half erstaunlich zur Wiedergeburt der deutschen Poesie und machte seit und durch Lessing dem schwächlichen Wesen auf dem deutschen Parnasse jener Zeit vollends ein Ende, als Goethe und sein Nachzug, das Wort des Meisters Schlag auf Schlag in That umsetzten. Herder nur konnte sich nach der ganzen lyrischen Tonart seines Geistes in diese Strenge nicht finden. „Ich zittre vor dem Blutbade," schrieb er in den Kritischen Wäldern, [2]) „den die Sätze: Handlungen sind die eigentlichen Gegenstände der Poesie: Poesie schildert Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen: jede Sache nur mit einem Zuge u. s. w. unter alten und neuen Poeten anrichten müssen. — Kaum bleibt der einzige Homer alsdann Dichter. Von Tyrtäus bis Gleim und von Gleim wieder nach Anakreon zurück: von Ossian zu Milton und von Klopstock zu Virgil wird aufgeräumt — erschreckliche Lücke. Der dogmatischen, der malenden, der Idyllendichter nicht zu gedenken." Herder hatte Recht; von allen den hier genannten Dichtern (Milton ausgenommen, welchem Lessing ausdrücklich die zweite Stelle nach Homer giebt) hätte keiner nach der Palme ringen dürfen. Lessing zeigt sich hier streng als ein Jünger der Griechen, bei denen sogar auch

1) Der so wichtige Begriff der Handlung in der Poesie ist von Lessing zu verschiedenen Zeiten verschieden definirt worden, und man muß sie alle zusammenhalten, um seinen Begriff von der Sache erschöpfend zu erhalten. Die Definition im Laokoon VI, 464 ist die abstracteste und unbestimmteste, der Kritik daher am meisten ausgesetzt; die in dem Entwurfe, XI, 144, ist in Folge von Mendelsohns Kritik viel konkreter. Handlung heißt hier eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen. In der Abhandlung über das Wesen der Fabel (1759) V, 370 heißt Handlung eine Folge von Veränderungen, die zusammen Ein Ganzes ausmachen, und ebendas. S. 379 wird der Unterschied der Handlung in der Aesopischen Fabel von der Handlung der Epopöe und des Drama auseinandergesetzt. Die Handlung der beiden letzten muß, heißt es hier, außer der Absicht, welche der Dichter damit verbindet, auch eine innere, ihr selbst zukommende Absicht haben.

2) Herders Werke, Litt. und Kunst XIII, 209.

die Lyrik einen plastischen, dramatischen Charakter inne hielt.[1]) Lessing war weit entfernt, die Lyrik aus der Poesie zu verbannen; nur die weiche, tändelnde, leere Lyrik der Sechziger Jahre war ihm zuwider; er sah es auf eine kräftige, dramatische Lyrik ab, wie sie uns Goethe zuerst gegeben, wie sie längst in den schönsten Erzeugnissen des Volksliedes existirt. Ist es doch Lessing, der schon früher, und vor Herder, in den Literaturbriefen, die Dainos (Volkslieder) der Lithauer, und somit diese ganze Gattung, zur Beachtung hingestellt.[2]) Später übte auch das wiedererweckte Volkslied auf die neue Generation seine Wirkungen, und Weiße klagt, daß man in der Frankfurther Gelehrten Zeitung, wo Goethe und Merk ihre Stimme abgaben, auch in den lyrischen Gedichten Handlung und immer Handlung verlangte!

Die Malerei hingegen, sagte ich, büßte an Breite, wie an Tiefe ein. Mit der Handlung wird ihr das Leben, das volle Leben, die Seele, mithin die Empfindung, mit einem Worte die Poesie entzogen. Die Schönheit, welche Lessing ihr übrig lassen will, scheint keine Wärme zuzulassen. Kaum weiß man, womit die Malerei ihren Beruf als Kunst erfüllen soll, da nicht allein das historische Gemälde, sondern auch die Landschaft (XI, 127. 141), streng genommen, aus ihrem Kreise verbannt würde, wenn wir auch schon auf die Genre-Malerei der holländischen Schule, mit Lessing, Verzicht leisten wollten. Auch das Bildniß kommt nicht zu seinem Rechte (VI, 382). Wie viel wir auch der Erschlaffung des damaligen Zeitalters in der Malerei, welche gesunde, kräftige Geister zurückstoßen mußte, beimessen wollen, so läßt sich doch aus blos persönlichen Neigungen diese ausschließende Kunstphilosophie nicht rechtfertigen.

Lessings Begriffe vom Schönen und vom Ideal hängen genau damit zusammen. Es ist herkömmlich, Lessing und Winkelmann als Vertreter des Princips des Schönen für die Auffassung und Geschichte der Kunst bei den Griechen zu nennen. Auch Winkelmann hat in der Geschichte der Kunst die Schönheit als den höchsten Endzweck und den Mittelpunkt der Kunst erklärt, und Lessing glaubte im Wesen der Sache mit ihm zusammenzutreffen, wenn auch beide auf verschiedenen Wegen dahin gelangten: Winkelmann durch Abstraktion aus den alten Kunstwerken, er selbst durch Schlüsse.[3]) Indessen darf man sich nicht

1) Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten II, S. 118—120 mit besonderem Bezug auf Aristoteles. „Und in der That wird selbst die subjectivste Lyrik des Alterthums Anspruch darauf machen, eine Nachahmung von Handlungen zu heißen, wie nemlich Aristoteles „den Begriff der Handlung auffaßt" u. s. w. Aehnlich Binse, die Philosophie des Aristoteles II, 694: „Die antike Lyrik hat einen durchaus gegenständlichen, plastischen Charakter."

2) VI, 75: „Sie würden daraus lernen, daß unter jedem Himmelsstriche Dichter geboren werden, und daß lebhafte Empfindungen kein Vorrecht gesitteter Völker sind." Diese Dainos wurden Lieblingslieder von Herder und Goethe, der einige von Herders Uebersetzungen in sein kleines Drama, die Fischerin, aufnahm. Vgl. Goethe's W. XLVI, 364: „Dainos von Rhesa 1825."

3) XI, 164. „Herr Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz blos aus den alten Kunst-

verbergen, daß zwischen ihnen und ihren Ideen von Schönheit ein bedeutender Unterschied stattfindet, wenn sie auch im Wesen nicht so weit auseinander gehen, als Schelling anzunehmen scheint.

Winkelmann drückt sich über die Schönheit, als höchstes Kunstprincip, nicht überall in demselben Sinne aus; bald ist ihm, im platonisch-mystischen Verstande, die Schönheit eine undefinirbare Substanz, welche ihm Gott ist, und deren Idee durch die hohen Kunstwerke der Griechen auf überschwengliche Weise in unserm Geiste erweckt wird; bald aber hat er die Schönheit der Formen als Princip der griechischen Kunst, ja der Kunst überhaupt im Auge, und hier wird dem Umgange mit seinem Freunde Mengs ein großer und bleibender Einfluß zugeschrieben. Diese Verschiedenheit ist auch Goethen nicht entgangen, und Schelling,[1]) bei aller Bewunderung vor Winkelmann, hält nach dieser Richtung sein Streben für verfehlt, weil „die höchste Schönheit bei ihm nur in ihren getrennten Elementen erschien, auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist, und aus der Seele fließt, auf der andern als die Schönheit der Formen, ohne das thätig wirksame Band, das beide zusammenbindet, ohne das lebendige Mittelglied zwischen beiden zu bestimmen und zu lehren, wie die Formen von dem Begriffe aus erzeugt werden können. „So ging die Kunst (heißt es gar treffend) zu jener Methode über, die wir die rückschreitende nennen möchten, weil sie von der Form zu dem Wesen strebt. Daher jener falsche Idealismus einer spätern Generation von Künstlern, welche, ohne sich zu dem Geiste Winkelmanns zu erheben, noch ohne den Geist der Kunstwerke zu fassen, auf die todte Nachahmung sogenannter idealischer Formen herabgingen, aber nur zum Verderben der Kunst."

Eine solche Doppelheit des Ausdrucks und Begriffes von der Schönheit finden wir bei Lessing nicht; nur die eine Seite, die Schönheit der Formen, diese aber auch mit aller Schärfe und Klarheit seines zergliedernden Verstandes hat er zu seinem Principe gemacht, und was er darunter versteht, ist im Laokoon und den Nachträgen unzweideutig ausgesprochen. Es sind mit einem Worte die schönen Linien, im Sinne Hogarths, es ist die Zeichnung, der Contour. In diesem Sinne wird bald anfangs im Laokoon (VI, 384) die Schönheit dem Ausdruck entgegengehalten. „Es giebt Leidenschaften, heißt es hier, und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesicht durch die häßlichsten Verzierungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigeren Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in wel-

werken abstrahirt zu haben. Man kann aber ebenso unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen."

1) Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur. Philosophische Schriften I, S. 349.

chen sie eines Maaßes von Schönheit fähig sind." Wird dieses Maaß getroffen und bewahrt, dann kann man auch von Schönheit des Ausdrucks sprechen, wobei jedoch immer die Form, die schönen Linien, das Constante, das Maaßgebende machen. Es giebt nach Lessing (XI, 164) einen Unterschied zwischen transitorischem und permanentem Ausdruck. Jener ist gewaltsam, und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öftern Wiederholung des erstern,[1]) verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst. Es giebt drittens auch eine Schönheit der Farben (ebendaselbst) namentlich in der Carnation, bei solchen Gegenständen, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Aber Lessing gesteht offen, daß er den Werth der Koloristen, gegen die Zeichnungen der besten Maler nicht gar hochstelle, „ja ich möchte fragen, sagt er, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu malen, möchte gar nicht sein erfunden worden?"[2])

Man bemerke, daß hier überall von dem Menschen die Rede ist. Hier nun, und hier allein kommt das Ideal zur Sprache. Welches ist aber das Ideal der Schönheit? „Es besteht, drückt Lessing sich aus (XI, 165), in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks. Die bloße Kolorirung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts bestimmtes darin vorgesetzt hat."

Hier also entdecken wir den eigentlichen Grund, weshalb Lessing die Landschaft, und überhaupt jede Gattung, welche nicht den Menschen nach seinem Ideale zum Gegenstande hat, so herabsetzt. Deutlich ist es in den folgenden Sätzen ausgesprochen (XI, 140):

„Die höchste körperliche Schönheit existiret nur in dem Menschen und auch in diesem nur vermöge des Ideals."

„Dieses Ideal findet bei den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt."

„Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset. Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also blos mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil. (?) Doch (setzt Lessing hinzu) ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke, und nicht in dem, der Schönheit untergeordneten, Ausdrucke zu zeigen."

---

1) Ueber das Unklare in dieser Fassung des Gegensatzes vom Transitorischen und Permamenten habe ich mich oben erklärt. Sie würde höchstens auf einzelne Figuren, nicht aber auf eine Composition einer Handlung in einem Gemälde passen.

2) In Lessings Anmerkungen zu Richardsons Traité de la Peinture XI, 135, in Bezug auf den hohen Werth der Handzeichnungen.

Das Bildniß verwirft Lessing auch nicht unbedingt, wenn er es auch niemals als den höchsten Vorwurf des Künstlers gelten lassen will. „Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.“ (VI, 382) Und doch hätte Lessing den künstlerischen Werth und den Geist eines echten Bildnisses nicht besser bezeichnen können, als so, indem er es „das Ideal eines gewissen Menschen“ nennt.

Wir stehen hier an dem Punkte, welcher in unserer Zeit Künstler und Kunstgelehrte in zwei Lager getheilt hat. Was ist Ideal? Giebt es ein Ideal? Welches war namentlich das Ideal bei den Griechen? Diese und damit zusammenhängende Fragen werden schließlich dazu beitragen, Lessing zu verstehen und die ihm gebührende Stelle gegenüber Winkelmann und den Neuern zu treffen.

Von Rumohr, befruchtet von den Schellingschen Ideen über das Verhältniß von Kunst und Natur, aber beleidigt durch die krankhafte Idealität antikisirender moderner Maler, verband mit einem universellen Blick über die Geschichte der Kunst eine feine Kenntniß des Technischen, dessen Werth er durch eigene Versuche schätzen gelernt hatte. Ausgehend von der unzertrennbaren Einheit künstlerischer Schöpfungskraft im Entwerfen und im Ausführen, und von jenem lebendigen Naturbegriff, wie Schelling ihn aufgestellt, kämpfte er mit Recht, wiewohl nicht ohne jene Vermischung naturalistischer und idealistischer Momente, welche Verwirrung und Widerspruch in sein Raisonnement getragen, [1]) gegen jene „Idealisten der Winkelmannschen Schule, welche keineswegs die platonischen sind, wie manche annehmen, sondern in einer langen und allmähligen Umbildung der platonischen Vorstellung zu einer Art von Schattenbild der Natur gelangten, welche schon Cicero nicht mehr Leib, sondern gleichsam Leib, nicht Blut, sondern gleichsam Blut genannt hat.“ Aber minder vertraut mit den künstlerischen und schriftlichen Werken der Griechen, als mit der Kunstwelt des christlichen Abendlandes, verwirft er sogar jene geschichtlichen Ideale und Idealformen bei den Griechen, welche ebenso sehr entfernt sind von den zufällig gegebenen Formen vergänglicher Individuen, als jener falschen, verkehrten Idealität, welche über alle Natur hinausgeht. „Jene griechischen Idealformen waren keine willkührlich erfundenen, abstracten Vorstellungen, sondern beruhten auf einer der philosophischen Spekulation verwandten Thätigkeit, auf der Grundlage einer ununterbrochenen lebendigen Naturanschauung, auf dem Boden des

1) Vischers Aesthetik, Bd. II, S. 306. G. W. Schulz in: K. F. von Rumohr, sein Leben und seine Schriften. Nebst einem Nachwort C. G. Carus. Leipzig 1844. S. 34 sagt: „Die idealistischen Begriffe älterer und neuerer Aesthetiker werden im Sinne Schellings, daß die Kunst ein Schaffen im Geiste der Natur sein müsse, mit vielen aus reicher Belesenheit und künstlerischer Erfahrung hergeleiteten Gründen, aber ohne philosophische Folgerichtigkeit und Präcision, widerlegt. Vgl. Fr. Creuzers Deutsche Schriften. Abth. II, 1846, S. 82—100.

öffentlichen Volkslebens.“ [1]) „Das Princip der griechischen Kunst, das eigentliche Grundgesetz der künstlerischen Thätigkeit im (griechischen) Alterthum, war kein Wiedergeben und unmittelbares Nachahmen des äußerlich Erfahrenen, Geschauten, des sogenannten Realen; sondern ein Schaffen von innen heraus, ein Erfassen des geistigen Lebens und Abdrücken desselben in der damit natürlich verbundenen Form. . . .“ [2]) Diesem aus der Geschichte des griechischen Geistes abstrahirten Begriff des Ideals im Verhältniß zur Natur, kommt die Naturwissenschaft unserer Tage, beruhend auf der vergleichenden Anatomie, entgegen. [3]) Deswegen tragen die Bildungen der griechischen Kunst von Anfang an den Charakter einer gewissen Allgemeinheit, ähnlich den Charaktern der griechischen Tragödie; das Bildniß tritt erst verhältnißmäßig spät ein. Daher das Gesetz der Hellanodiken, das Lessing im Laokoon (VI, 382) anführt. [4])

Kommen wir auf Lessing zurück und fragen, in welcher Bedeutung er Ideal in der bildenden Kunst verstanden haben will, so ist kein Zweifel, daß er es immer nur im Sinn und Geist des antiken Ideals genommen hat, wie es sich in den Bildwerken aus der griechischen Götterwelt darstellt. Er bemerkt in seinen Kollektaneen (XI, 315) zu dem Worte Ideal: „Es war bei den Alten nicht erlaubt, die Gottheiten nach Sterblichen, wenn ihre Bildung auch noch so schön und erhaben war, zu potraitiren. Sie verlangten ein eigenes hohes Ideal.“ [5]) Im Laokoon (VI. 431) gebraucht Lessing das Wort Ideal

1) Creuzer, Deutsche Schriften II. S. 62 ff.

2) O. Müller, Handbuch S. 468.

3) Vgl. die geistvolle Abhandlung: „Der menschliche Fuß als Charakter der Menschheit.“ H. Burmeisters Geologische Bilder (Leipzig 1851. I, S. 90—95) mit Beziehung auf den Unterschied des Gestells des Belvederischen Apollo und der Diana gegen das der Mediceischen Venus und des Borghesischen Fechters, gestützt auf die Bemerkung: „daß das sinnige Studium der Natur allein richtige Aufschlüsse über die Vollendung eines Kunstwerks geben kann, und daß der Naturforscher alle Ansprüche eines guten Kunstkenners besitzt, wenn er im Stande ist, die Idee zu ergründen, welche jeder bestimmten konkreten Form zu Grunde liegt. Diese Idee, vollendet dargestellt, giebt uns das Ideal, dem der Künstler nachstrebt, während die Natur sich oft, und man darf sagen in den meisten Fällen, vergeblich bemüht, ihren Erzeugnissen diejenige plastische Vollendung zu geben, deren die Idee an sich fähig ist.“ (Gegen Burmeister trat jedoch J. G. v. Quandt auf in seinem Aufsatze: „Ist der menschliche Fuß als das charakteristische Merkmal des Menschen zu betrachten?“ Allgemeine Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur, November 1852.)

4) Vgl. O. Müller, Handbuch S. 66. 131. 728. „Ursprünglich freiere Darstellungen des körperlichen und geistigen Charakters der Individuen, kommen eigentliche Portraitstatuen erst sehr allmählig auf.“

5) In der Dramaturgie (W. VII, 409 ff.) führt Lessing sehr beifällig eine lange Stelle aus Hurds Abhandlung über die verschiedenen Gebiete des Drama mit eigenen Anmerkungen an, wo S. 418 von dem Unterschiede der niederländischen und italienischen Malerei die Rede ist, insofern erstere ihre Vorbilder aus der wirklichen Natur, und nicht von dem geistigen Ideal der Schönheit entlehnt habe, wozu Lessing anmerkt: „Nach Maaßgebung der Antiken; und die berühmte Stelle des Cicero

in Bezug auf die olympischen Götter, als gleichbedeutend mit personificirten Abstractis einer bestimmten Charakteristik, von welcher der Bildhauer und Maler sich nicht die geringste Abweichung erlauben durfte, im Gegensatz gegen den Dichter, bei welchem Venus z. B. außer ihrem Charakter als Göttin der Liebe, auch ihre eigene Individualität habe. Aber wer sieht nicht, daß überall im Laokoon Schönheit, das erste Gesetz der Kunst, im Sinne des Ideals genommen wird?[1]) In diesem Sinne geschieht es, daß Lessing das Nackte des menschlichen Körpers als nothwendig für die Darstellung der höchsten Schönheit, und die Bekleidung, ganz abgesehen von der nicht in Frage gestellten Virtuosität des Bildhauers, als ein Hinderniß erklärt. Wie der Künstler bei dem Schreien den Ausdruck der Schönheit aufgeopfert, so opfert er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. „Ueberhaupt, fügt er hinzu, war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? —"

Hier also, wie in seiner ganzen Kunstlehre, steht Lessing auf dem eingeschränkten, aber sichern Boden des griechischen Alterthums, so gut als Win-

---

Or. 2. Nec enim Phidias, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam etc. beibringt. Dieser Begriff des künstlerischen Ideals ist bei Lessing in der berühmten Maxime im Munde des Malers Conti (Emilia Galotti I, 4) niedergelegt: „Die Kunst muß malen, wie sich die plastische Natur — wenn es eine giebt — das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft." Wie sehr nähert sich Lessing hier dem Begriff der Natur, wie Schelling in seiner berühmten Rede ihn entwickelt! In dem nemlichen Geiste ist das schöne Wort im Munde des Tempelherrn in Nathan der Weise (5. Akt, 3. Auft.), in Betreff Rechas:

— Freilich;
Kein kleiner Raub, ein solch Geschöpf! — Geschöpf?
Und wessen? — Doch des Sklaven nicht, der auf
Des Lebens öden Strand den Block geflößt,
Und sich davon gemacht? Des Künstlers doch
Wohl mehr, der in dem hingeworfnen Blocke
Die göttliche Gestalt sich dachte, die
Er dargestellt? —"

1) Für den Erfinder des Wortes Ideal, dessen Begriff der Mittelpunkt der neuern Kunsttheorie und Aesthetik wurde, glaubte Lessing den italienischen Jesuiten Franc. Lana, Verfasser des Werkes: Magisterium Naturae et Artis, welcher 1687 in Rom starb, halten zu dürfen. (In den Kollektaneen XI, 326.) Für den Erfinder der Sache will von Rumohr die gleichzeitigen italienischen Maler Carlo Sachi und Franz Albani gehalten wissen, nemlich von dem durch ihn so bekämpften manierirten Ideale. (Drei Reisen nach Italien. 1832. S. 45.)

kelmann, und noch mehr, da dieser von der modernen Erweiterung und Abschwächung des Ideal-Begriffs durch den Umgang mit den Künstlern seiner Umgebung nicht unberührt geblieben ist. Lessing bedarf auf diesem Boden weiter keiner Rechtfertigung, sowohl gegen die einseitige Auffassung Schellings,[1]) als auch besonders gegen die Ausfälle Rumohrs, welche überdies von einem ganz unzulänglichen und übereilten Studium des Laokoon Zeugniß ablegen.[2])

Nicht blos aber durch die allgemeine Auffassung des Ideals oder der höchsten Schönheit war Lessing ein Alter, auch in den besonderen Folgerungen aus seinem Princip lehnte er sich an die Hauptmomente der alten Kunstgeschichte. Viele berühmte Gemälde bei den Alten bestanden aus einzelnen Figuren; Maler und Bildhauer wetteiferten in der idealen Schönheit einer jeden Gestalt, und vermieden daher eine zu große Menge der Figuren,[3]) gerade wie ihre Dichter in der Tragödie; im Geiste dieses plastischen Grundsatzes hat Lessing denn auch von größern malerischen Compositionen herabsetzend gesprochen. Vom Bildnisse, wie von der Landschaft gilt ein Gleiches. Hat doch auch Winkelmann die Landschaft wegwerfend behandelt.[4]) Bedarf es noch der Erklärung, warum Lessing den Gemälden aus dem Bereiche des gemeinen und niedern Lebens, den Rhyparographen, nicht geneigt war, „obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen?“ —

So viel also ist klar: Lessing hat das christlich moderne Princip des Lebens und der Bildung, mit Bezug auf die Kunst, nach seiner geschichtlichen Entwickelung nicht hinreichend anerkannt und gewürdigt, was um so mehr zu verwundern ist, als er auf dem Gebiete der Poesie, besonders des Drama, das roman-

1) A. a. O. S. 388—389. Aus einigen abgerissenen Sätzen, nicht aus dem Laokoon, sondern aus den Entwürfen dazu, in Fr. Schlegels „Lessings Gedanken und Meinungen I, 292. Lachmann XI, 139 hat Schelling schließen wollen, daß Lessing in Bezug auf die höchste Absicht der Kunst unendlich unter Winkelmann stehe, mit ihm eigentlich gar nicht verglichen werden dürfe. Wie konnte er doch, Lessings Laokoon gegenüber, von Winkelmann S. 350 sagen: „Er stand in erhabener Einsamkeit, wie ein Gebirg, durch seine ganze Zeit: kein antwortender Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reiche der Wissenschaft, der seinem Streben entgegenkam“!! — Auch wird Niemand ihm beistimmen, daß „Lessing (in Bezug auf die Kunst) in der gänzlichen Subjektivität jener Zeit — in dem Denken über die Dinge die höchste Meisterhaftigkeit entwickelt habe u. s. w.

2) Siehe die Beilage.

3) O. Müller, Handbuch S. 137. Doch hat das Mosaikgemälde, die sogenannte Alexanderschlacht (im Museum zu Neapel), den überraschendsten Beweis großartiger und reichster historischer Composition geliefert. Vgl. Stahr. Ein Jahr in Italien, II, 187.

4) Monumenti ant. inediti, Trattato prael. Cap. 4, f. 92. Siehe Heinses Brief an Gleim aus Rom 1782. (Briefe zwischen Gleim, Heinse und J. v. Müller II, 411.) „Winkelmann verachtet zwar alle Landschaften und nennt sie objetti vani ad appagas l'occhio con l'accozamento dicente cose graziose si, ma cho nulla significano,.. aber ich hoffe, Wenige werden ihm hierin beipflichten...“

tische Princip in Shakespeare und Milton so glänzend und folgenreich durchdrungen hat. Darin ist in Lessings Kunstlehre eine Härte geblieben, welche erst bei Herder und später bei Schiller nach und nach überwunden wurde. Das Moderne oder Romantische wurde in Poesie und Philosophie in seiner Gleichberechtigung mit dem Antiken anerkannt, nicht blos in Poesie, sondern auch in der Baukunst, vor allem in der Malerei. Die Landschaft, welche freilich im Zeitalter Lessings und Winkelmanns tief in Verfall gerathen war,[1]) ist in ihrer innigen Beziehung mit dem Fortgang des Christenthums, wie der Wissenschaft, mehr als je anerkannt. Diese Seite ist uns nirgends wissenschaftlicher und poetischer nahe gebracht worden, als von Alex. von Humboldt im zweiten Bande des Kosmos.[2]) So hat ein andrer Geist, in welchem Natur mit Kunst und Poesie den engsten Bund geschlossen, so hat Goethe liebevoll sich in das Poetische in Ruysdael versenkt[3]); und wen hätte ich auch hier eher nennen sollen, als ihn, der als Jüngling von den neuen großen Aussichten, welche Laokoon eröffnete, getragen, dieses Werk mit Jubel begrüßt hat? Auch Schiller hat, ohne im Wesentlichen an dem von Lessing aufgestellten Kanon zu rütteln, auf die Berechtigung der Landschaftmalerei, neben der Landschaftdichtung, vom Standpunkte der Kantischen Philosophie, hingewiesen.[4]) Ueberhaupt, nachdem Lessing seine Mission erfüllt hatte, war es die Aufgabe der folgenden Generation, auf die innere Verwandtschaft, auf den geistigen Zusammenhang von Kunst und Poesie wieder zurückzukommen, und überall auf die Vereinigung, auf die Einheit zurückzustreben, wo die Kritik des achtzehnten Jahrhunderts in der Trennung und Scheidung lebte. Das überwiegend Malerische in der Entwickelung der neuern Kunst, das Musikalische in der neuern Poesie verlangt einen andern Standpunkt, gegenüber dem Plastischen und Architektonischen des Ideals bei den Griechen. Der Dualismus des Klassischen und Romantischen, des Naiven und Sentimentalen in Kunst und Poesie, (oder wie man auch die Natur dieses Gegensatzes ausdrücke) steht vor der Philosophie des Schönen als eine geschichtliche Thatsache da, welche in der Entwickelung der Menschheit selbst begründet ist. Die Ideale, weit entfernt, Einfälle oder Abstractionen von Künstlern oder Philosophen zu sein, erscheinen vielmehr als das tiefste Ergebniß der Religion, unter deren Einfluß die Künste sich entwickeln; wie Herder auf das christliche Ideal einer Jungfrau hingewiesen hat, von welchem der Grieche keine Ahnung gehabt. Andrerseits haben die großen Maler des 15ten und 16ten Jahrhunderts, besonders in Italien, durch bis dahin nicht gekannte

1) Winkelmann und sein Jahrhundert S. 379.

2) Siehe die Beilage.

3) Ruysdael als Dichter. Werke XXXIX, 263—269.

4) In der Beurtheilung von Matthissons Gedichten 1794. (Sämmtliche Werke XII.), dadurch, daß das Symbolische und Musikalische in beiden herausgehoben wird. S. 457 wird, nach dem Gesetze im Laokoon, wiederum das Successive, Genetische als das Gebiet des Landschaftdichters, gegenüber dem Landschaftmaler, charakterisirt und als Muster „das Mondscheingemälde" empfohlen.

Leistungen in Bezug auf das Bildniß, dieses gewissermaaßen für das idealische Feld der historischen Malerei erobert.

Um aber gegen Lessing gerecht zu sein, muß man unterscheiden, wo er als Theoretiker, in der vollen logischen Konsequenz seiner Principien spricht, und wo er als gebildeter Geist sich den gegebenen Werken der Kunst und Poesie gegenüber befindet, wenngleich seine Grundsätze ihn auch hier nicht ganz verlassen. So steht ihm die italienische Malerei unter den neuen Völkern am höchsten, und Raphael ist ihm der erste Maler, weil er dem Ideal der Schönheit am nächsten kommt (XI, 135). Ob aber ein Maler aufstehen werde, welcher den Contour des Raphael mit dem vollkommensten Kolorit vereinigen werde, ist ihm ein Problem (XI, 135). Nirgend hat auch Lessing die Malerei und Poesie, wie durch eine schroffe Scheidewand, von einander sondern wollen; die strenge abstracte Regel wird schmiegsam und nachgebend, wenn ein Genie, wie Homer in der Poesie, Raphael in der Malerei arbeitet (VI, 477—479). Man wird einen Künstler sogar rühmen, wenn er „den Verstand und das Herz gehabt hat, einen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen." Desgleichen bei dem Dichter. Ein besonderes Kapitel im Laokoon sollte, und zwar nach Aristoteles, von den nothwendigen Fehlern handeln.[1]) Dies hieß das Princip der Duldung, der Freiheit, im edelsten Sinne, in das Gebiet des Schönen hinübertragen. —

Weit entfernt, die Bedeutung und den Werth der höhern historischen Malerei unbedingt zu verwerfen, erklärte Lessing die collektiven Handlungen, (im Unterschied von den einfachen Handlungen), welche sowohl im Raume als in der Zeit sich bewegen können, als das eigentliche gemeinschaftliche Gebiet der Malerei und Poesie, nur daß sie es nicht auf einerlei Art bebauen können, woraus wieder für beide eine doppelte Regel folgt: diese nämlich, daß der Maler bei Vorstellung collektiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen, der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel als möglich jeder einzelne Theil schön sei (XI, 145). Ja, sobald es nur zur Wirkung des Ganzen etwas beitragen kann, ist es dem Maler ebenso erlaubt, als zuträglich, unter diese Theile auch minder schöne und gleichgültige Theile zu mengen. Zufolge dieser Regel fällt Lessing ein strenges Urtheil über eines der berühmtesten Gemälde der neuern Zeit, über das jüngste Gericht Michel Angelos in der Sixtinischen Kapelle; und die vorzüglichsten Kenner der Kunst haben in unsern Tagen nicht anders geurtheilt. „Michel Angelo, bemerkt er (XI, 145), hätte kein jüngstes Gericht malen sollen, nicht zu gedenken, wie viel dieses Gemälde durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß; da das allergrößte noch immer ein jüngstes Ge-

1) XI, 138. „Ich nenne nothwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht sein würden; denen man nicht anders, als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann." Es folgen Beispiele aus Miltons verlorenem Paradies.

richt en mignature ist, so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzuvielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge." [1] Dahingegen rühmt Lessing in seinen Kollektaneen (XI, 306) das wenig bekannte Gemälde des Hamburgischen Malers Wagenfeld in der Johanniskirche zu Hamburg, welches den Jakob in der Morgendämmerung mit dem Engel ringend vorstellt. Die Art, wie er sein Urtheil begründet, zeigt hinlänglich nicht allein eine rege Theilnahme, sondern auch eine lebendige und dankbare Auffassung der Geheimnisse der Kunst in ihrer harmonischen Wirkung, ohne daß irgend eine Formel oder Regel ihm die Freiheit des Urtheils und den Genuß verkümmerte. [2] In gleichem Geiste und beherzigenswerth klingt endlich die von Lessing ausgesprochene „Ermunterung, die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzurufen, und sie mit Begebenheiten unserer jetzigen Zeit zu beschäftigen." Er erinnert an „Aristoteles Rath, die Thaten Alexanders zu malen" (XI, 129). — Ich übergehe verschiedene feine und treffende Bemerkungen Lessings über den Werth und die Bedeutung neuerer Maler, z. B. Rembrandts (XI, 372). Das Interesse an der neuern Kunstgeschichte begleitete ihn bis ans Ende seines Lebens. [3]

Blicken wir andrerseits noch einmal auf das höchste und allgemeine Gesetz der bildenden Kunst bei den Alten zurück, welches nach Lessing und Winkelmann (denen Goethe und Herder beistimmen) die Schönheit war, und als Folge der Schönheit die Ruhe und Mäßigung aller Affekte und Empfindungen, so hat auch hier die starre Logik des Princips einer unbefangenern, regeren und freiern Auffassung des Ganzen, wie der einzelnen Denkmäler der griechischen Kunst weichen müssen. Es kann nicht auffallen, daß auch die Gegner Lessings und Winkelmanns von der Gruppe des Laokoon ausgingen. Hier wäre Hirt in erster Reihe zu nennen, welcher gegen Winkelmann und Lessing das Charakteristische, Individuelle, kurz den Ausdruck in seinem schärfsten Gepräge als allgemeines Gesetz der griechischen Kunst geltend machen wollte. Hätte er nur bei diesem Bestreben nicht den Boden des Ideellen, ohne welches von wahrer Kunst nicht gesprochen werden darf, gänzlich verlassen: so daß er dem Spotte Goethes allzuleicht eine Blöße öffnete. [4] Worin indeß die vorzüglichsten Antiquare und

1) Vgl. A. Stahr. Ein Jahr in Italien, 1847. II. S. 249. Aehnlich urtheilt ein Ungenannter im Morgenblatt 1851. „Die Sixtinische Kapelle" S. 168—173. „Daß ich es gerade heraussage, diesem Gemälde fehlt die dem vollendeten Kunstwerk unentbehrliche Einheit."

2) Otto Wagenfeld, ein Maler aus dem 17. Jahrhundert, wird in Naglers Künstler-Lexicon Bd. XXI, S. 49, ein Meister von Talent genannt, in dessen historischen Gemälden sich jedoch der Mangel an guter Schule kund zu geben scheine. Nach Lessings Schilderung und Urtheil sollte ihn dieser Tadel nicht treffen.

3) Davon zeugen u. a. seine (zu Wolfenbüttel verfaßten) Anmerkungen zu Fueßli's Künstler-Lexicon u. s. w.

4) Kein anderer als Hirt ist unter dem Philosophen und Charakteristiker zu

Kunſtkenner, bei aller ſonſtigen Verſchiedenheit des geſchichtlichen Standpunkts, heute übereinkommen, iſt, daß die Gruppe des Laokoon vergleichungsweiſe von jener hohen Mäßigung und Ruhe des griechiſchen Ideals ſich am weiteſten entferne, ſo daß mit demſelben Bildwerke, an welches Leſſing und Winkelmann ihre Theorie knüpften, dieſe am meiſten widerlegt würde! Wie ſehr wieder dieſe Auffaſſung auf die Beſtimmung der Stelle, welche Laokoon in der Geſchichte der griechiſchen Kunſt einnehmen wird, zurückwirken mußte, wird weiterhin zur Sprache kommen. Nur würde Laokoon nicht vereinzelt daſtehen: jene Ruhe und Abgeſchloſſenheit der Statuen wird ſich kaum einmal in ihrer ganzen Strenge finden, und wo ſie ſich findet, gehört ſie nicht der höchſten Blüthe, ſondern den Anfängen der griechiſchen Kunſtentwickelung — oder auch dieſe plaſtiſche Ruhe iſt eine nur ſcheinbare.[1]) Leicht halten wir eine Statue für weniger effektvoll, als ſie iſt, blos weil ſie ihrer Natur nach nicht mit der Kraft eines Gemäldes auf uns wirkt. Materieller ſcheint der Grund, welcher aus der Natur des griechiſchen Profils hergeleitet wird, deren feſte Norm, beſonders aber die Linie der Stirn und Naſe, „ein unerſchütterlicher Damm iſt, welchen der reißendſte Strom der Leidenſchaften nie ganz durchbrechen kann.“ Und dennoch zeige „die Marmorwelt der griechiſchen Kunſt eine Fülle des Lebens, der Bewegung, ja der Handlung, welche nur durch die Harmonie der Theile zu dem Ganzen mit der Herrſchaft der Seele über den Leib, die Macht der Schönheit erringt und feſthält. Nie aber iſt dieſes Maaß der Bewegung bis zu dem Punkte einer abſoluten Ruhe zurückgeführt.“ Was von den Werken der Bildhauerei gilt, das galt in noch viel höherem Maaße von den Werken der Malerei, auch in denjenigen Gemälden, welche Leſſing für ſeinen Satz anführt, nämlich in der Medea des Timomachus und in dem raſenden Ajax des nämlichen Künſtlers.

Aber wie die Wechſelwirkung und Berührung zwiſchen Malerei und Plaſtik bei den Griechen in einem viel höheren Grade ſtattgefunden hat, als man nach

---

verſtehen, welcher in dem „Sammler und die Seinigen“, Werke XXXVIII, 34—95. 132, perſiflirt wird. Der „Oheim“ nennt dieſe Charakteriſtiker „Skeletiſten, Winkler, Steife“. Auch ſein Aufſatz: „Ueber Laokoon“ (W. XXXVIII, 35 ff.) iſt Hirts Abhandlung in den Horen von 1797 entgegengeſetzt. (Goethes W. XLIII, 14.)

1) Feuerbach, der Vaticaniſche Apollo. S. 16 ff. Von Bedeutung iſt auch die Bemerkung deſſelben Schriftſtellers (S. 189): „daß die Plaſtik in abstracto und die Plaſtik der Griechen zwei ganz verſchiedene Dinge ſind.“ ... „An der mediceiſchen Venus iſt der eine Fuß beinahe eine Parthie und drei Minuten länger als der andere. Das linke Bein des Laokoon mißt vier Minuten, das rechte ſeines älteren Sohns faſt neun Minuten zu viel“ u. ſ. w. Alle jene Abnormitäten aber an den beſſern Statuen verſchwinden in der Regel dem Auge, wenn der Beſchauer in eine gehörige Entfernung von der Statue zurücktritt ... und ſo kommt er S. 192 zu dem Schluſſe: „Wie ſehr ſich auch unſer Gefühl dagegen ſträuben mag — mehr als ein Moment der Malerei haben die griechiſchen Bildner in die Sphäre ihrer Kunſt hinübergezogen, ein und das andere ſelbſt in die Grundnerven des ſogenannten griechiſchen Ideals aufgenommen“ u. ſ. w.

der üblichen Vorstellung von dem Uebergewicht der letztern und der Reinheit des plastischen Stils angenommen hat, [1]) wie andrerseits ihre Maler bisweilen die kühnsten allegorischen Darstellungen nicht scheuten, [2]) so erweitert sich die Beziehung zwischen Poesie und bildender Kunst bei den Alten vor unsrem Blick bedeutend, wenn man die Wirkung der alten Kunstwerke mit den Urtheilen der alten Kunstrichter und Philosophen selbst vergleicht. Sie verlangten und empfingen von ihren Statuen und Gemälden eine poetische Wirkung, nicht blos für ein gewisses allgemeines Gefühl, wie wenn wir Neuern uns der Rührung beim Anblick eines landschaftlichen Naturgemäldes überlassen, sondern sie gingen auf poetisch-dramatische Wirkung in Gruppen von gemeißelten und gemalten Gestalten aus. O. Müller (S. 130) hebt dies beim Laokoon hervor: „Ein Wunder der Kunst, in Betracht des feinen und edlen Geschmacks in der Lösung einer so schwierigen Aufgabe und der tiefen Wissenschaft in der Ausführung, aber deutlich auf glänzenden Effekt und Darlegung der Meisterschaft berechnet, und verglichen mit den Werken früherer Zeiten von einem gewissen theatralischen Charakter.“ [3]) Dahin gehört eine feine Bemerkung A. W. Schlegels über den dramatischen Charakter der griechischen Bildhauerkunst: „Von der Gruppe der Niobe oder des Laokoon lernen wir eigentlich die Tragödien des Sophokles verstehen.“ Lessing ist bei seiner Vergleichung zwischen der Poesie und bildenden Kunst zu wenig von dem Epos, von Virgil und Homer, weggekommen, indem ihn die Frage über die Abhängigkeit der Künstler von dem epischen Dichter in Betreff des Laokoon, und die Homerischen Gemälde des Grafen Caylus festhielten; doch hat er gleich zu Anfang in der Vergleichung des Philoktet des Sophokles mit der Gruppe des Laokoon einen so herrlichen Anlauf genommen, von dem er sich nur weiter tragen lassen mußte, um seine Abhandlung zu der Höhe einer universellen vergleichenden Betrachtung der Kunst und Poesie bei den Griechen zu erheben und die fruchtbarsten Folgerungen für die Kunst daraus zu schöpfen. Aber vielleicht hätte Lessing, wenn er die beiden übrigen Theile, seinem Plane gemäß, hinzugefügt hätte, diesen Weg eingeschlagen; er hätte es so gewiß gethan, als ihn das Drama (sahen wir), und nicht das Epos die Vollendung aller Poesie bedeutete. Einen fruchtbaren Wink

1) Feuerbach a. a. O. S. 203—214, besonders mit Bezug auf die farbige Skulptur, Ausmalung und Ausfüllung der Augen an den Statuen u. s. w. Lessing selbst bringt in seiner Abhandlung über das Epigramm (VIII, 521) zur Erklärung eines solchen in der griechischen Anthologie (lib. II, cap. 22), mit Hinweisung auf Winkelmanns Anmerkungen über seine Geschichte der Kunst, den Gebrauch der alten Bildhauer bei, den Augapfel an den Bildsäulen künstlich zu ersetzen, und so „durch einen Schritt über die Grenzen ihrer Kunst die Malerei hier wiederum einzuholen.“ (Wiewohl der Recensent der Bibliothek — herausgegeben von Walch — Göttingen 1770. Bd. I, S. 315 bis 319 diese Auslegung bestreitet.)

2) Tölken, Ueber das Basrelief S. 107.

3) Dasselbe bemerkt Vischer, Aesthetik III, 1. S. 137 sowohl vom Laokoon, als vom Vaticanischen Apollo.

wenigstens nach dieser Richtung läßt er fallen, indem er auf die verlorene Tragödie des Sophokles: Laokoon aufmerksam macht. „Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnt hätte! ruft er aus. Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer, als den Philoktet und Herkules, wird geschildert haben.“ [1]) Sehr wahr; aber ist nicht auch in der Marmorgruppe, bei allem Maaße in der Ausführung und dem vollkommnen Siege des Geistes über die Materie, alles Stoische weit entfernt? So konnte denn mit Recht Feuerbach behaupten: „Wäre der Laokoon des Sophokles nicht verloren, so würde sich Niemand einen Vergleich zwischen der vatikanischen Gruppe und der Schilderung des Virgil haben beikommen lassen. Gehöre die Gruppe in welche Zeit sie wolle, sie hat nichts mit der römischen Epopöe, aber alles mit der schönsten Blüthe der griechischen Tragödie gemein.“ [2]) Und in gleichem Geiste sucht dieser sinnreiche Kunstrichter in den beiden andern berühmten Bildwerken, welche mit dem Laokoon unter den Resten des Alterthums in ersterer Reihe stehen, die poetische und theatralische Grundidee nachzuweisen, nämlich in der Gruppe der Niobe und in dem vaticanischen Apollo. Ist eine solche Beziehung vorhanden (und warum sollte man sie läugnen), so muß die Schlußfolgerung und Regel in Lessings Laokoon, wie der Künstler dem Dichter nachahmen könne und dürfe, bedeutend sich erweitern. Die Stellung des bildenden Künstlers zu dem epischen und dem dramatischen Dichter ist nicht gleich; aber doch werden Lessings Regeln über die Nachahmung des Dichters durch den bildenden Künstler, im Allgemeinen und Wesentlichen, auch jetzt ihre Wahrheit, ihren Nutzen behalten. Auch von der Nachahmung und Darstellung tragischer Scenen und Charaktere aus den Dramatikern bei den Alten wird gelten, was Lessing (VI, 504) sagt: „Sie nährten sich mit dem Geiste des Dich-

1) Vgl. F. G. Welcker, Die Griechische Tragödie mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet. 1. Abth. (Rhein. Mus. für Phil. 2. Supplbd. 1. Abth. Bonn 1849,) S 151—157 „Laokoon“. Die im Text angeführten Worte Lessings sind S. 153 beigebracht: „Lessing bemerkt sehr wahr im Laokoon u. s. w. Ebendaselbst ist auf Herders Kritische Wälder 1, 8, der schon an einen Einfluß des Sophokleischen Stückes auf den Künstler gedacht, hingewiesen. Endlich macht der Verfasser auf die Tragödie Laokoon in fünf Akten von G. Chr. Braun (Mainz 1824), die vorzüglich dem Quintus Calaber folgt, aufmerksam.

2) S. 390: — „Die schmerzlich bewegte Gestalt ist hier nur der fixirte Moment des Verderbens. In einem ähnlichen Sinne klammert sich der Unglückliche der griechischen Tragödie mit endlosen vergeblichen Klagen noch an das Unglück fest, wenn dieses längst ein unwiderrufliches geworden ist. — Denn es ist keineswegs ein beklommenes Seufzen, wie Winkelmann glaubte; es ist der laute, volltönende Weheruf, welchen der griechische Beschauer von den Lippen des leidenden Philoktet, des rasenden Herkules, des sterbenden Agamemnon zu hören gewohnt war. Unbegreiflich, wie man das je verkennen konnte!“ — Vgl. Ad. Stahr, Ein Jahr in Italien III, 208. K. F. Hermann, Ueber die Studien der griechischen Künstler, Göttingen, Studien Bd. II, 1847, S. 41.

ters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke (der Homerischen), nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater; ähnlich, aber verschieden." Auch waren sie für die spätere Generation nicht verloren; dies zeigten z. B. Tischbeins Zeichnungen nach Homer, welche ihm von Goethe das Lob erwarben, daß er durch das Studium der Antike sich immer mehr der Einsicht näherte: „wie der bildende Künstler mit dem Dichter zu wetteifern habe" (Worte Lessings an der eben angeführten Stelle). Wie viel weiter war man nicht schon gekommen, setzt Goethe hinzu, als vor zwanzig Jahren, da der treffliche, das Rechte vorahnende (mehr als blos vorahnende!) Lessing vor den Irrwegen des Grafen Caylus warnen und gegen Klotz und Riedel seine Ueberzeugung vertheidigen mußte, daß man nemlich nicht nach dem Homer, sondern wie Homer die mythologisch-epischen Gegenstände bildkünstlerisch zu behandeln habe." [1]

Siebentes Kapitel.

Ein jedes Werk, womit die Nationalliteratur wahrhaft bereichert wird, erhält seine eigentliche Bedeutung, seine Weihe, nicht so weit die Kritik dadurch herausgefordert und beschäftigt wird, sondern in wie weit es in verwandten Geistern zündet, sie zur Produktion anregt, und so ein neue Reihe in der Bewegung und dem Leben des nationalen Geistes anfängt. Eine solche Wirkung erzeugte Laokoon naturgemäß weniger in den Männern des scheidenden Zeitalters, als in den Jünglingen, auf denen die neue Zukunft unserer Literatur ruht. Wen aber kann ich (ich wiederhole es) hier eher nennen, als ihn, zu welchem Lessing als der wahre Vorläufer zu betrachten ist?

Ich meine Goethe, welcher zur Zeit, als Laokoon herauskam, auf der Universität zu Leipzig noch in seinem dunkeln Drange, rathlos der Unbestimmtheit und Verwirrung um ihn her preisgegeben, sich mit Andern sehnsuchtsvoll nach einer neuen Erleuchtung umsah: „die uns denn auch, sagt er, durch einen Mann kommen sollte, dem wir schon so viel schuldig waren...." „Man muß Jüng-

1) Werke XXXI, 98. Dennoch gab es damals noch einen Carstens, welcher unter seinen Bildern auch eine Darstellung der Zeit und des Raums gab, worüber Fernow in einem Briefe aus Rom vom Mai 1795 einen Bericht gab. Hierauf bezieht sich das bekannte, witzige Epigramm Schillers:

Das Neueste aus Rom.

Raum und Zeit hat man wirklich gemalt; es steht zu erwarten,
Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.

ling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene: ut pictura poësis, war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen ungetrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenze des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinaus zu schweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußern Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag. Wie von einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens, alle bisherige anleitende und urtheilende Kritik ward, wie ein abgetragener Rock, weggeworfen, wir hielten uns von allem Uebel erlöst, und glaubten mit einigem Mitleid auf das sonst so herrliche sechzehnte Jahrhundert herabblicken zu dürfen, wo man in deutschen Bildwerken und Gedichten das Leben nur unter der Form eines schellenbehangenen Narren, den Tod unter der Unform eines klappernden Gerippes, so wie die nothwendigen wie zufälligen Uebel der Welt unter dem Bilde des fratzenhaften Teufels zu vergegenwärtigen wußte."

„Am meisten entzückte uns die Schönheit jenes Gedankens, daß die Alten den Tod als den Bruder des Schlafs anerkannt, und beide, wie es Menächmen geziemt, zum verwechseln gleichgebildet. Hier konnten wir nun erst den Triumph des Schönen höchlich feiern, und das Häßliche jeder Art, da es einmal aus der Welt nicht zu vertreiben ist, im Reiche der Kunst nur in den niedrigen Kreis des Lächerlichen verweisen."

„Die Herrlichkeit solcher Haupt- und Grundbegriffe (setzt Goethe hinzu) erscheint nur dem Gemüth, auf welches sie ihre unendliche Wirksamkeit ausüben, erscheint nur der Zeit, in welcher sie ersehnt, im rechten Augenblick hervorzutreten. Da beschäftigen sich die, welchen mit solcher Nahrung gedient ist, liebevoll ganze Epochen ihres Lebens damit und erfreuen sich eines überschwenglichen Wachsthums, indessen es nicht an Menschen fehlt, die sich auf der Stelle einer solchen Wirkung widersetzen, und nicht an andern, die in der Folge an dem hohen Sinne markten und mäkeln. . . . ." [1])

Es ist belohnend, die Einwirkungen Laokoons auf Goethe, wie er, von der Höhe des Greisenalters auf seine früheste Jugend zurückblickend, nicht ohne einen leisen Anflug von Ironie, davon redet, durch die verschiedenen auf einander folgenden Stadien seiner Laufbahn näher zu verfolgen: wie dadurch unmittelbar die unwiderstehliche Sehnsucht in ihm rege wird, nach Dresden zu gehen, um hier einmal „bedeutende Kunstwerke in größern Massen zu

1) Werke XXV, 161—163. Siehe die Beilage.

erblicken", womit er sich erst seiner innersten ausgesprochenen Verwandtschaft, ja seines Berufs zur Kunst bewußt wird, während er als Dichter von der „Bilderjagd", zu der man in Leipzig nach Kleists Vorgang die jungen Dichter ermahnte, gründlich befreit wurde. Mit ihm nicht minder unsere besten Schriftsteller.[1]) Wohl erschließt sich ihm in der Folge, in Straßburg, durch den Münster das Geheimniß der Baukunst des Mittelalters, und er fühlt sich, Dank dem Umgange Herders, zu dem altdeutschen Wesen in Leben und Kunst hingezogen; Faust, welcher um diese Zeit angelegt wird, klingt von diesen Eindrücken wieder; Götz von Berlichingen feiert jenes herrliche sechzehnte Jahrhundert, auf welches er nach Lessings Laokoon mit einigem Mitleiden sonst glaubte herabsehen zu dürfen. Wer verkennt andrerseits den Geist Laokoons in Werthers Leiden, ich meine jene feurige Begeisterung für Homer, für die Natur in Homer, für welche Lessing den Deutschen, in dem tiefern Gegensatz zu dem mehr rhetorischen Virgil, dem Epiker der feinern Civilisation, die Augen geöffnet und in den Edlern zu Bewußtsein gebracht hatte,[2]) während jener flache Mode-Enthusiasmus für die Antike, Kunst und Aesthetik in dem jungen Manne belächelt wird, welcher „erst von Akademieen kommt, und viel Wissens vor Werther auskramt, von Batteux bis zu Wood, von de Piles zu Winkelmann, und ihm versichert, er habe Sulzers Theorie, den ersten Theil ganz durchgelesen, und besitze ein Manuscript von Heynen über das Studium der Antike." Noch aber hat er sich nicht ganz aus diesem Schwanken zwischen zwei, nach entgegengesetzten Zielen führenden, Richtungen befreit, bis er nach Rom gelangt, und eine Welt voll großer Anschauungen in sich aufnimmt, wie er sie in dunkeln Begriffen bisher nur geahndet. Von jetzt ab, da seine Erziehung durch die Kunst der Alten und Neuen sich vollendete, wurde Goethe und blieb für immer der Verkünder jenes „Evangeliums des Schönen", welches sich an die Namen

---

1) „Auf unsere spätern Dichter wirkte aber Lessings Lehre schlagend: man darf nur Goethes ganze Dichtung und Schillers Spaziergang überdenken, oder Acht darauf haben, wie Wieland in allen seinen Erzählungen aller Verführung zu Schiefereien sorgsam aus dem Wege ging, ausdrücklich weil ihn Lessing „an dem Ohre zupfte" (Gervinus IV, 342). Schon 1768 lobt Wieland J. G. Jacobis „Venus im Bade" als ein Exempel für Lessings sehr richtige Grundsätze über die poetische Malerei. „Wie unendlich besser malt, schildert Jacobi seine Liebesgöttin, ohne sich in den kleinsten Detail ihrer Reizungen einzulassen, als Ariost, sonst mein Liebling, seine Alcina durch seine kunstmäßige Beschreibung, die gleichwohl in ihrer Art selbst ein Meisterstück ist." Treffliches nach dieser Seite findet man in dem schon angeführten Aufsatze von Moritz Carrière, in Bezug auf Goethe und die neuern deutschen Dichter ausgeführt.

2) In Heynes Leben von Heeren S. 154 ist ein Brief des ältern Brandes an Heyne aus Hannover den 4. Juli 1766 über Lessings Laokoon mitgetheilt, wo er diesen wegen des feinen Gefühls und Geschmacks über Winkelmann setzt, den er offenbar unterschätzt. Hier heißt es: „Möchte er (Winkelmann) nur auch Dichter sein und den Enthusiasmus empfinden, der einen Homer erfüllte! Wie voll ist Lessing nicht davon; und wie sehr gefällt mir sein Urtheil über Virgil! Ich habe es bisher nicht gewagt, zu bekennen, daß mich dieser letztere nur an wenig Orten gerührt habe. —"

Winkelmanns und Leſſings knüpfte, deren Geiſt er, mit den Vorzügen des einen und des andern, in ſich, in ſeinen Schriften vereinigt zu haben ſcheint, bald auf die höhere Einheit und Verwandtſchaft der Künſte in der Idee, bald auf die nothwendige Sonderung der Künſte und Kunſtarten unter einander hindeutend. Seines von Liebe und Wärme beſeelten Aufſatzes über Laokoon, wodurch er dem ſchroffen Realismus Hirts vorbeugen wollte, iſt ſchon gedacht worden. Obſchon Leſſing darin nirgends angeführt iſt, ſo zeigt Goethe ſich hier durchgängig als ſeinen wahren Schüler, welcher die Gedanken des Lehrers ſelbſtſtändig fortbildet und erweitert, und ſich ſelbſt darin nicht ganz von ihm befreit, daß er dieſe Gruppe dem Höchſten, was die alte Welt an Kunſtwerken uns hinterlaſſen, wo nicht vorzieht, doch völlig gleichſtellt. Die Anſchauungen, die Begeiſterung für die romantiſche Kunſt des Mittelalters, hat er im höhern Alter weit, vielleicht zu weit hinter ſich gelaſſen.[1])

Anders bei dem zwar noch jugendlichen, aber doch ſchon weit entwickelteren und vorgeſchritteneren Herder.[2]) Der erſte Eindruck des Laokoon iſt zwar bei ihm unbedingt. Er hatte ihn bei ſeinem Erſcheinen „einen Nachmittag und die folgende Nacht durch recht heißhungrig dreimal nach einander durchgeleſen.“ Er ſagt in ſeinem Briefe an Scheffner aus Riga den 4. October 1766, woraus vorſtehende Worte entlehnt ſind: „Da ich dieſen Sommer auch mit dem Homer mich beſchäftigt, ſo ſind Leſſings Anmerkungen über ihn gleichſam Samenkörner auf friſches, lockeres Land für mich geweſen: ich finde es ſehr billig, genau und fruchtbar, daß das Nebeneinander für den Maler, und das Aufeinander für den Dichter iſt. Bei ſeinen verbeſſerten Lesarten finde ich meiſtens Wahrheit und Neuheit, aber immer zu viel Geſchrei und faſt zu viel Bemühen, ſie ins Licht zu ſetzen. — Leſſing mit Winkelmann zu vergleichen (fährt er fort): iſt jener fruchtbarer und nützlicher, ſo iſt dieſer mühſamer und fleißiger; jener denkt mehr und weiß es uns zu zeigen, nicht blos was, ſondern wie er's gedacht hat; er führt uns in die Werkſtätte ſeines Geiſtes und lehrt uns zu denken; dieſer hat ſeine größten Gedanken aus den Alten, und wo er denkt, zeigt er uns gleichſam nur das Produkt ſeiner Geiſtesarbeit, nicht ſeine Denkart; jener iſt nur ein gelehrter Raiſonneur von Genie und Geſchmack; dieſer ein geſchmackvoller Antiquarius von wenigem, aber ſtarkem Urtheil. Leſſing ſitzt auf Winkelmanns Schultern, und ſieht alſo größer und weiter: unter den Aeſthetikern von Profeſſion ſteht Winkelmann, und unter den Philologen von Handwerk Leſſing nicht vorzüglich in ihrer Sphäre, und wir verſetzen ſie ingratis Musis.“ — Es iſt hier noch, als wenn zwei Seelen

1) Vgl. H. Hettner, Die romantiſche Schule in ihrem Zuſammenhange mit Goethe und Schiller. 1850, S. 91, wo ich jedoch dem diametralen Gegenſatz von Naturwahrheit und Kunſtwahrheit, auf Goethe angewandt, nicht in dieſem Umfange beiſtimmen kann.

2) Herder war bei dem Erſcheinen des Laokoon 22 Jahre alt, fünf Jahre älter, als Goethe.

in Herder sich streiten, welchen von beiden er sich „zum Helden wählen" solle. Unterdessen arbeitet die von Lessing in ihm erzeugte Gährung immer lebendiger und kühner fort, und nachdem er 1767 anonym mit den Fragmenten über die neuere deutsche Literatur hervorgetreten war, erschienen 1769 ebenfalls anonym die Kritischen Wälder, deren erstes Wäldchen: „Herrn Lessings Laokoon gewidmet", die anfängliche Beistimmung zu den leitenden Grundsätzen Lessings größtentheils zurücknahm. Setzen wir hinzu: Herder hat sich unterdessen in dem Streite zwischen Winkelmann und Lessing für den erstern entschieden; das erste Wäldchen ist im Wesentlichen eine Apologie Winkelmanns, welchem er schon in den Fragmenten ein dithyrambisches Lob gewidmet, und wir haben im Allgemeinen die Richte bezeichnet, welche seine Urtheile durchgängig nehmen.[1]) Es konnte nicht anders sein; wenn gleich er dem Genius eines Lessing die rechte Bewunderung zollt, ist er doch mit seiner ganzen symbolischen Anschauungsweise zu Winkelmann hingezogen, welchen er (in den Fragmenten) als einen „würdigen Griechen" betrachtet, „der aus der Asche seines Volkes aufgelebt ist, um sein Jahrhundert zu erleuchten, den er daher nicht anders lesen kann, als er einen Homer, Plato und Baco lese und er seinen Apollo." Aber indem er zu diesem als einem Lehrer der Menschheit hinaufsieht, bleibt ihm, Winkelmann gegenüber, wenig zu thun und zu schaffen übrig. Was kann ihm Glücklicheres begegnen, als an Lessings reichen, scharf umgrenzten Begriffsbestimmungen die innerste Kraft seiner Grundanschauungen und Empfindung zu prüfen, sollte er auch häufig nicht sowohl widerlegen, als widersprechen. Sein Freund und Lehrer Hamann, welcher, seiner ganzen Natur nach, selbst von Lessing sich mehr abgestoßen als angezogen fühlte, hat doch in seiner Anzeige der kritischen Wälder so viel gesagt, daß das erste (über Laokoon) überhaupt für Winkelmann, und wo nicht über, doch wenigstens ziemlich neben Lessing geschrieben zu sein scheine.[2]) Die Schrift trug nichts desto weniger das Meiste dazu bei, die Besten der Nation um das Meisterwerk Lessings zu versammeln, dem Unverstande und der Pedanterie eine Niederlage zu bereiten, welche gegen dieses Werk sich auflehnte, ein Werk, „an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften: die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen geschäftig gewesen; ein Werk, wel-

1) Im Geiste Winkelmanns, mit einer Beimischung christlicher Empfindung, ist Herders damals (1768) gedichtete Ode: „Laokoons Haupt" (Herders W. III, 116. Lebensbild I, S. 345), welche mit der Strophe schließt:

— Sag, o Haupt, mir Bote
Der Gottheit! — Leidensbild! — wie
Majestät des Schmerzens
Auf ihrer Seele Andrer Seele
Gen Himmel zeucht und ruht!

2) Hamanns Schriften III, S. 431. Aus der Königsberger Zeitung vom 6. Februar 1769.

ches er mit der Bildsäule, von der es den Namen hat, vergleichen könnte, wenn nicht die Miene des Vollendeten, des schriftstellerischen ἐποίησε eben die wäre, die dieser Laokoon am wenigsten annehmen wollte." Was Herdern aber empörte, war die Zudringlichkeit solcher Kritiker, welche Lessingen „auf Kosten Winkelmanns" loben wollten, womit vor andern Klotz (in der Recension des Laokoon in seinen Acta litteraria) gemeint und genannt ist. Fast schien es nöthig, solchen Gelehrten zuzurufen, daß Laokoon keine Streitschrift gegen Winkelmann sei und sein sollte. Nun vergleicht er die Beiden nach der Verschiedenheit und Größe ihres Genius, beinah mit denselben Ideen, welche er früher in seinem Briefe an Scheffner angedeutet hatte. Scharf und richtig wird darauf hingewiesen, daß es dem Verfasser des Laokoon weit mehr um die Poesie, als um die Kunst zu thun war: „dies ist das Element, worin er sich beweget, dies sein Zweck, und hier glänzte seine Kraft am stärksten." „Was er auf diesem Wege von dem Innern der Kunst findet, freilich nimmt er's auf; aber mir noch immer Lessing, der poetische Kunstrichter, der sich selbst Dichter fühlt." Ist auch diese Charakteristik nicht erschöpfend (denn um auch nur „auf dem Wege" in das Innere der Kunst zu schauen, gehört mehr als blos poetische Kritik), so kommt Winkelmann gegen Lessing fast in Nachtheil. „Winkelmann, sagt Herder, sei kein Kritikus des Kunstgeschmacks und noch weit weniger der Poesie — und brauche es nicht zu sein. . . ." „Als Künstler las er die Dichter, als Kunstlehrer brauchet er sie, und würde nicht so haben schreiben können, wenn er auch selbst die Dichter anders und nicht als Künstler gelesen. . . . Im Gefühl also dieser bildenden und nicht dichtenden Schönheit, stand er auch vor Virgils Laokoon, wie vor dem Laokoon des Polydorus, und so muß er gelesen werden, denn das sind Schranken der menschlichen Natur, auf einmal nur eines lesen zu können, was man will und wie man will. Dies Eine war bei Winkelmann die Kunst." Herder sah nicht, daß er eigentlich nichts gethan, als daß er Lessingen in Winkelmann lobte und den Nutzen, ja die Nothwendigkeit des „Laokoon" an dem leuchtendsten Beispiele klar machte. Es sollte die Schranke der Begeisterung und der Phantasie, welche überall eines sehen zu glaubt, „was man will und wie man will" durch Kritik und Wissenschaft so weit als möglich gehoben werden.

„Auch in der Schreibart sogar", heißt es in dieser Parallele zwischen Winkelmann und Lessing ferner, „haben Beide eine griechische Grazie zum Freund; nur daß sie bei Beiden nicht Eine Grazie ist."

„Winkelmanns Stil ist wie ein Kunstwerk der Alten. Gebildet in allen Theilen tritt jeder Gedanke hervor und stehet da edel, einfältig, erhaben, vollendet: er ist, geworden, sei er, wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von selbst in einem Griechen oder in Winkelmann; genug, daß er durch diesen auf einmal wie eine Minerva aus Jupiters Haupt dastehet und ist."

„Lessings Schreibart ist der Stil eines Poeten, das ist eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da machet, nicht der gedacht haben

will, sondern uns vordenket, wir sehen sein Werk werdend wie das Schild des Achilles bei Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammenzusetzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß giebt den andern, der Folgesatz kommt näher, da ist das Produkt der Betrachtung. Jeder Abschnitt ein Ausgedachtes, das τεταγμένον eines vollendeten Gedankens: sein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einsprüngen und Episoden, aber immer unstät, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden. Sogar bis auf einzelne Bilder, Schilderungen und Verzierungen des Stils, erstrecket sich dieser Unterschied zwischen beiden: Winkelmann der Künstler, der gebildet hat, Lessing der schaffende Poet. Jener ein erhabener Lehrer der Kunst; dieser selbst in der Philosophie seiner Schriften ein munterer Gesellschafter; sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist." So richtig und wahr der geschilderte Eindruck ist, welchen so ganz verschieden organisirte Geister, wie Winkelmann und Lessing, auch in ihrem Stil machen mußten, so nahe liegt es doch, die Bezeichnung umzukehren; und man wird, mit Goethe, eher in Winkelmann, als in Lessing den Poeten sehen. „Er muß Poet sein, er mag daran denken, er mag wollen oder nicht. . . ."[1] Viel eher aber könnte man Lessings Laokoon einem Kunstwerk vergleichen, worin nemlich ein Ganzes von Gedanken dialogisch vor unserem Geiste sich auseinander legt, nicht unähnlich den Platonischen Dialogen.

Herder folgt nun dem Gange im Laokoon in der Folge der Abschnitte, Schritt vor Schritt. Mehrere seiner Einwürfe haben wir auf unserem Wege bereits mitgenommen. Die Schönheit, als Hauptgesetz in der bildenden Kunst bei den Griechen, wird unbedingt zugestanden, nachdem „der große Winkelmann die schöne griechische Natur so meisterhaft gezeigt, daß wohl keiner als ein Unwissender und Fühlloser es läugnen würde." (Nur daß Lessing unabhängig von Winkelmann, und in gewisser Rücksicht gegen ihn, auf jenes Gesetz geführt worden war.) Desto mehr bestrebt sich Herder, Lessings Principien über den Unterschied zwischen Poesie und Kunst umzustoßen, ohne zu berücksichtigen, wie eng Lessings Regeln hierüber mit dem von ihm als Hauptgesetz hingestellten Principe der Schönheit in der alten und der bildenden Kunst überhaupt zusammenhängen.[2] Er sagt[3] mit Bezug auf § 16 im Laokoon: „Die artikulirten Töne haben in der Poesie nicht ebendasselbe Verhältniß zu ihrem Bezeichneten, was in der Malerei Figuren und Farben zu dem ihrigen haben. Können also, fragt er, zwei so verschiedene Dinge ein drittes, einen ersten Grundsatz zum Unter-

1) Goethes W. XXXVII, 54.

2) Dieser Zusammenhang ist auch Herrn Dr. Vollmann in seinem Programm über den Laokoon entgangen, indem er den Inhalt der ersten 15 §§, als bloßen „Ausgangspunkt" betrachtet, und von diesem reichen Inhalt ganz absieht. Vollmann hat sich überhaupt zu sehr Herdern als seinem Führer überlassen.

3) Herders Werke, Litt. und Kunst XIII, 182.

ſchiede, zum Weſen beider Künſte geben?“ — Dieſe Bemerkung wäre ſchlagend, wenn es Leſſings Abſicht geweſen wäre, durch die Vergleichung der Zeichen in Raum und in der Zeit[1]), ſo wie der natürlichen und willkührlichen Zeichen das Weſen oder die Natur der Kunſt und der Poeſie auszuſprechen. Dann hätte Herder vollkommen Recht, von der Poeſie zu ſagen, daß „das Aufeinanderfolgen der Töne, die Succeſſion der Worte nicht der Mittelpunkt ihrer Wirkung ſei. . . .“ In Wahrheit aber läßt ſich Leſſing auf jenes innere Weſen, was die Poeſie zu Poeſie macht, gleichſam auf das Subjekt der Poeſie, nicht ein, ſondern ausdrücklich ſind es die Gegenſtände, die Vorwürfe, und nichts andres, wonach er die beiden Gebiete von Kunſt und Poeſie unterſcheidet, und ſo als die eigentlichen Gegenſtände der Malerei Körper, als die der Poeſie Handlungen beſtimmt. Die hier gegebene und ſo oft angefochtene, auch von uns der Prüfung unterworfene Definition der Poeſie, enthält eine Abſtraction von jedem Subjekte und jedem Inhalte der Handlung; ſie wird aber auch nicht dadurch aufgehoben, wenn man jenes Subjekt, die wirkende Urſache hinzudenkt. Es erreicht daher im Grunde Leſſingen nicht, wenn Herder, in Wahrheit mehr ergänzend, als widerlegend, die Frage in das Innere der Sache verlegend, eine ganz neue Reihe von Gedanken anknüpft, welche in ſich ſelbſt Geiſt und Zuſammenhang zeigen, ohne übrigens die urſprüngliche Aufgabe des Laokoon, die Feſtſetzung der Grenzen zwiſchen Malerei und Poeſie, auf eine neue Art zu löſen oder gar die praktiſchen Endergebniſſe Leſſings umzuſtoßen. Es fiele auch außerhalb unſerer Aufgabe, den Gedankengang, den Herder nimmt, für ſich zu verfolgen und zu prüfen. Nur ſo viel ſei bemerkt: wenn Herder (a. a. O. S. 185 ff.) die Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften und Künſte auf die drei Grundbegriffe der Metaphyſik: Raum, Zeit und Kraft aufbaut und folgende drei daraus ableitet: Die Künſte, welche Werke liefern und im Raum wirken (Malerei); die Künſte, die durch Energie wirken, in der Zeit folgen (Muſik), und endlich die Poeſie, welche durch Kraft wirkt; wenn er ferner ſeine Eintheilung zwiſchen Künſten, die ein Werk liefern, und Künſten, die durch Energie wirken, ſchon im Ariſtoteles angegeben findet: ſo ſehe ich nicht, wie er jene Eintheilung bei dem griechiſchen Philoſophen hat finden können. Im Gegentheile kann die wahre Lehre des Ariſtoteles über Begriff der Energie (ἐνέργεια) nur dazu dienen, das Schwankende in Herders Eintheilung darzulegen. Die Hinweiſung auf Harris[2]), von dem er durch einen Sprung zu

1) Dagegen geſchieht Herdern von Gervinus (IV, 460) ſehr Unrecht, wenn dieſer ihm bei dieſer Gelegenheit einer Entſtellung, ja einer „Fälſchung“ der Leſſing'ſchen Anſichten zeihet. Da, wo Herder a. a. O. S. 183 von „durch Zeit und Raum“ ſpricht, ſtellt er Leſſingen entgegen eine ſelbſtſtändige Vergleichung zwiſchen Malerei und Muſik. „Hier kann ich ſagen: Malerei wirkt ganz durch den Raum, ſo wie Muſik durch die Zeitfolge.“ In dieſem Zuſammenhange ſind durch und in Synonyma.

2) J. Harris (1709—1780), Neffe des Grafen Shaftesbury, faßte in ſeinen Geſprächen über die Kunſt, über die Muſik, Malerei und Poeſie, über die Glückſeligkeit

Aristoteles kommt,[1]) als einen Vorgänger von Lessing, „der mit Lessingen einerlei Gegenstand bearbeitet, in Manchem weiter gekommen und scharfsinnig genug war, seinen Gegenstand kurz und bündig zu erschöpfen, wenn er statt des leeren Rangstreites auf nichts als auf Unterschied, hernach auf Grenzen, dann auf Gesetze hätte sehen wollen", ist gewiß nicht glücklicher. Verdienstlicher war es von Herder, die Tonkunst in den Kreis dieser Betrachtung gezogen zu haben, da die Grenzen zwischen Poesie und Musik oft ebenso wenig eingehalten worden, als zwischen Poesie und Malerei, und schon früher that er den Wunsch, daß hier der „Dichtkunst noch ein Lessing entstehen möge".[2]) Lessing hatte die Beziehung zwischen Poesie und Musik übrigens nicht aus den Augen verloren, da wo er von der Verbindung der schönen Künste mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung handelt (XI, 151 ff.), aber seinem Plane gemäß im ersten Theil des Laokoon übergangen und dieses Kapitel auf den folgenden Theil verschoben, worüber aus seinem Nachlaß uns ein Fragment erhalten ist, wo er auf jenes Verhältniß eben so scharfe Blicke warf, als über das Verhältniß der Poesie zur Malerei, wenn er gleich von der Musik noch weniger Kenntnisse gehabt zu haben scheint, als von den bildenden Künsten. So bespricht er nach einander die Verbindungen der Poesie mit der Musik: „unter allen möglichen Verbindungen der schönen Künste die vollkommenste, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheinet." Er kann es daher nur bedauern, daß, wenn man jetzt noch an die Verbindung von Musik und Poesie denkt, man die eine Kunst nur zur Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche Beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Er bemerkt nemlich, daß man nur die eine Verbindung ausübe, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, diejenige Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen habe.

Der Zeitpunkt der Regeneration der Oper durch Gluck, war, als Lessing dies schrieb, noch nicht herangekommen, aber sehr nahe, und es bleibt denkwürdig, daß Lessing aus seinen ästhetischen Principien heraus ein so volles Bewußtsein der in der Geschichte der neuen Poesie so fühlbaren Lücke gewonnen

(in den Miscellanies, 3 voll. London 1744. Eine deutsche Uebersetzung erschien bereits 1756 in Danzig, nachher 1780 in Halle) im Geiste der damaligen englischen Moralisten vorzugsweise die moralische Seite bei seinen Vergleichungen auf, und begegnet sich daher fast nur zufällig hie und da mit Lessing.

1) Siehe die Beilage.

2) Herder an Scheffner, Riga den 23. September, 4. October 1766 (Herders Lebensbild I, 2. S. 195). „Wer hat Poesie und Musik zusammengehalten, mit einem philosophischen und ästhetischen Kopf? Keiner als Krause, und das blos als Morgenstern; Marpurg ist ein Handwerker und Scheibe ein Stümper (!): Ramler in seinem Batteux hat Goldkörner gelesen — hier lebe noch ein Lessing auf, der uns einen Plato über die Grenzen der Musik und Poesie gebe." —

hat.[1]) Man fing indeß um dieſe Zeit an mehreren Orten Deutſchlands, namentlich in Berlin und Hamburg, bereits an, bei der Aufführung von Trauerſpielen an eine höhere Harmonie zwiſchen der Muſik, vor und zwiſchen den Akten, mit dem Gegenſtand und dem Geiſte des Stückes zu denken. Der Hamburgiſche Kapellmeiſter Scheibe ſchrieb ſchon i. J. 1738 Symphonien zum Polyeukt des Corneille und Racine's Mithridat, und in ſeinem „Kritiſchen Muſikus" erörterte er die Geſetze ſolcher Symphonien und ihrer verſchiedenen Arten. Hertel in Hamburg, Agricola in Berlin folgten ihm ſpäter auf dem Wege dieſer Reform. Sie fand an Leſſing, als er nachmals dem Theater zu Hamburg zur Seite ſtand, die lebhafteſte Unterſtützung, weil ſie ſeinem Begriff von der Verbindung dieſer Künſte entgegenkam. Er verſuchte dort (VII, 115) den Begriff, gewiſſermaaßen die Philoſophie ſolcher Muſik, im Allgemeinen feſtzuſetzen. Nicht nach ihren Wirkungen, welche ſich mit Worten überhaupt nicht beſchreiben ließen, ſondern nur nach den Abſichten und Mitteln des Meiſters will er ſeine Muſik beurtheilen. Die Wichtigkeit, die Würde dieſer Gattung findet er darin, daß „das Orcheſter bei unſern Schauſpielern gewiſſermaaßen die Stelle der alten Chöre vertritt". Obſchon es nun Tonkünſtler gebe und gegeben habe, welche im Ausdruck der Leidenſchaften, auf welchen hierbei alles ankommt, bis zur Bewunderung glücklich ſind, ſo mangele es doch noch an einem Philoſophen, der aus ihrem Beiſpiel allgemeine Grundſätze hergeleitet hätte. Ein großer Schritt dazu könnte durch die Beeiferung der Tonkünſtler in dergleichen dramatiſchen Symphonien geſchehen. In der Vokalmuſik helfe der Text dem Ausdruck allzuſehr nach; der ſchwächſte und ſchwankendſte werde durch die Worte beſtimmt und verſtärkt; in der Inſtrumentalmuſik hingegen falle dieſe Hülfe weg, „und ſie ſagt gar nichts, wenn ſie das, was ſie ſagt, nicht rechtſchaffen ſagt." Andrerſeits erklärt Leſſing ſich, im Geiſte ſeines Laokoon, gegen die muſikaliſche Malerei. Er tadelt (XI, 344) den Hamburgiſchen Kapellmeiſter Telemann wegen der Uebertreibung ſeiner Nachahmungen ins Abgeſchmackte, indem er Dinge malte, welche die Muſik gar nicht malen ſollte; und lobt dagegen Graun, der einen viel zu zarten Geſchmack hätte, um in dieſen Fehler zu verfallen.

Wie ihm das Drama die Vollendung aller Poeſie war, ſo erhob ſich Leſſing auch bei der Würdigung der Muſik zu ihrer dramatiſchen Würde und Bedeutung. Herder dagegen geht über den lyriſchen Werth und Gehalt der Muſik, wie in der Poeſie, im Ganzen, nicht hinaus. —

Die Kritiſchen Wälder ſchrieb Herder als junger Prediger zu Riga, und ſeine Stellung legte ihm den Zwang auf, als Verfaſſer ſowohl der Fragmente, als der Wälder unerkannt zu bleiben. Als daher Klotz in ſeiner Bibliothek Herders Namen wider ſeinen Willen vor das Publikum brachte, erließ dieſer eine öffentliche Erklärung in der allgemeinen deutſchen Bibliothek, worin er auf das

1) Siehe die Beilage.

Feierlichste seine Urheberschaft an den Kritischen Wäldern verleugnete,[1]) zum großen Unwillen Hamanns und der andern Freunde in Königsberg, welche ihn aus der ihm eigenthümlichen unruhigen, springenden Schreibart nur zu bald erkannt hatten. Lessing selbst wurde einen Augenblick irre, ohne daß es seiner Hochachtung vor dem hervorstechenden Talente des Verfassers Eintrag that, wiewohl er weit entfernt war, sich von ihm widerlegt, ja auch nur vollkommen verstanden zu halten. Er fand es nicht für nöthig, sich mit Herder in einen gelehrten Streit einzulassen; nur einmal, und zwar in der Abhandlung: Wie die Alten den Tod gebildet (siehe oben S. 38) weist er einen Widerspruch Herders zurück, „als den gründlichsten unter den über seine Auslegung einer Stelle des Pausanias gemachten Einwürfen, der sich von einem Gelehrten herschreibe, dem er wichtigere Erinnerungen zu danken habe.“ An Nicolai aber schrieb Lessing um diese Zeit aus Hamburg den 13. April 1769: „Noch hat sich keiner, auch nicht einmal Herder, träumen lassen, wo ich hinaus will. Aber Herder will ja die Kritischen Wälder nicht geschrieben haben! Sagen Sie mir doch, wie ich seine Protestation desfalls nehmen soll. Der Verfasser sei indeß, wer er wolle, so ist er doch der einzige, um den es mir der Mühe lohnt, mit meinem Krame ganz an den Tag zu kommen.“ —

Herders Scheu vor der Entdeckung seines Namens ging so weit, daß er nicht einmal in dem Briefe an Lessing, in welchem er ihm die bevorstehende Erscheinung der Wälder ankündigte, sich unterschrieben hat. Es giebt keinen redenderen Beweis von der Verehrung, womit Herder damals zu Lessingen hinaufsah.[2]) „Nehmen Sie (heißt es darin) die offenste Versicherung meiner Hochachtung an, die auch aus meiner ganzen Schrift erhellen muß und künftig noch mehr erhellen wird. Jedes Wort sei verbannt, was einen Lessing beleidigen wollte; allein jedes Wort werde auch um so schärfer geprüft, was ein Lessing sagt, denn wie viel hat der nicht Nachsager.“

Achtes Kapitel.

Nächst Herder hat fast nur noch Ein Kritiker sich des Beifalls von Lessing zu erfreuen gehabt: dies war der ungenannte Verfasser der Recension des Laokoon in der allgemeinen deutschen Bibliothek (Bd. IX, 1. Stück 1769). Lessing glaubte, den Namen des Verfassers zu wissen; es ist die Frage, ob er

1) 1769. Herders Lebensbild I, 3, 2. S. 196. Sehr entschieden klingt der Schluß: „Ich protestire nochmals gegen die Kritischen Wälder, mit deren Ton ich ebenso wenig zufrieden bin, als Herder, Klotz“ u. s. w.

2) Herders Lebensbild. Von E. G. von Herder. I. Band. 2. Abtheilung, S. 415—417.

den rechten getroffen.[1]) Es war ein damals faſt noch unbekannter junger Philoſoph, Chriſtian Garve aus Breslau. Zur Zeit, als Leſſing noch in Breslau lebte, ging Garve (1763) in dem Alter von 21 Jahren auf die Univerſität zu Frankfurt an der Oder, um Alexander Baumgarten zu hören. Der anfänglichen Beſtimmung zum Theologen hatte er aus Rückſicht auf ſeine Geſundheit entſagen müſſen; er legte ſich vorzüglich auf Philoſophie und Mathematik; in Frankfurt, ein Jahr darauf zu Halle und endlich in Leipzig, wo er in Gellerts Hauſe wohnte, welcher auf ſeine ganze ſittliche Bildung den unverkennbarſten Einfluß übte. Durch Gellert wurde Garve mit Weiße bekannt, der ihm ſeine wärmſte Freundſchaft und ein unbedingtes Vertrauen zuwandte. Auch Erneſti und der ausgezeichnete Helleniſt Friedrich Wolfgang Reiz, ſo wie Zollikofer wurden ſeine Freunde. Auf das Verlangen ſeiner Mutter, einer an Herz und Geiſt ausgezeichneten Frau, kehrte Garve 1767 nach Breslau zurück, ging aber nach Gellerts Tode als außerordentlicher Profeſſor der Philoſophie von neuem nach Leipzig, wo er bis 1772 verblieb. In dieſe Zeit fällt ſeine Kritik über Laokoon, eine ſeiner beſten Arbeiten, worin er auf dem engen Raum von zwei Bogen das Weſentliche der Frage mit methodiſcher Schärfe und Bündigkeit zuſammenfaßte.[2]) Daß ſeit dem Erſcheinen des Laokoon drei Jahre verfloſſen waren, bis wohin ſchon ſo manche Stimme und in letzter Zeit die eines Herder ſich hatte vernehmen laſſen, war der Arbeit Garve's nur förderlich geworden. Auf die kritiſchen Wälder im Eingange hinweiſend, ſagt Garve: „Noch vor Kurzem hat ein Mann von Tiefſinn und Gelehrſamkeit über dieſes Werk ein neues geſchrieben. Aber eins iſt noch vielleicht übrig: der Reihe der Leſſing'ſchen Ideen nachzugehen, den Faden, wenn er, um durch angenehmere Wege zu führen, Krümmungen macht, abzukürzen und gerade zu leiten; denn in der That ſei Leſſings Buch mehr eine Geſchichte ſeiner Meditation, als das bloße Reſultat derſelben.“ Man findet bei Garve ſchon eigentlich alles geſagt und entwickelt, was ſpäter über die dialektiſchen und ſtiliſtiſchen Vorzüge in Leſſings Laokoon bemerkt wurde; nicht ohne auf die Nachtheile hinzudeuten, welche eine ſo ſeltene, meiſterhafte Darſtellungskunſt gerade auf dem Gebiete der Philoſophie bei flachen, unkritiſchen Köpfen zu erregen im Stande ſei. Der größte Nutzen dieſes Buchs beſteht, ſagt Garve, vor andern darin, daß man an ihm und ſeinem Verfaſſer „die menſchliche Seele in einer vorzüglichen Größe und Ausübung jeder beſten Fähigkeiten kennen lerne“. Nicht der Nutzen der Sachen, ſelbſt nicht die Richtigkeit der Begriffe, ſondern die Kraft der Seele, mit der ſie hervorgebracht werden, nimmt ihn für den

1) XII, 224. An Nicolai vom 26. März 1769. Dieſe Recenſion muß uns ſchon darum werth ſein, weil ſie Leſſingen die in dieſem Briefe dagegen geführte Vertheidigung ablockte, wo er ſich, wie nirgends ſonſt, deutlich ausgelaſſen, wo er mit dem Laokoon eigentlich „hinaus wollte“, und wovon oben Gebrauch gemacht worden.

2) Wieder abgedruckt in Garve's Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften und Künſte. 1. Theil. Leipzig 1802, S. 103 ff.

Schriftsteller ein; er findet in ihm ein Muster des Nachdenkens, wenn er auch keine Principien zu demselben finden sollte."

Garve's Versuch, den Gedankenzug im Laokoon, an die erste Anregung desselben anknüpfend, zu erfassen und in Bewegung zu setzen, wie er in Lessings Seele statt gehabt haben *könne* (denn in das Geheimniß des Bewußtseins dringt Niemand ein), ist musterhaft zu nennen, und darum der Aufsatz noch jedem zu empfehlen, welcher in den Laokoon eingeführt werden will. Wenn ich hier länger dabei verweile, so geschieht es, weil sich so manche Wendung der ästhetischen Betrachtung nach Lessing von hier aus bereits übersehen läßt. Garve's Kritik läßt sich übrigens auf das Antiquarische und Philologische, das bei Herder fast den größern Raum einnimmt, gar nicht ein; er betrachtet Laokoon lediglich als philosophisches Werk: „*ein solches ist Laokoon* (sagt er ausdrücklich am Schluß) und von der Seite ist *sein Werth am größten*." Er beschränkt sich daher auf das im Buche aufgestellte Princip über den Gegensatz von Kunst und Poesie: daß Schönheit höchstes Gesetz der bildenden Kunst und daß die Veränderungen eines Gegenstandes das eigentliche Objekt des Dichters seien. In Bezug auf das erstere wird richtig bemerkt, daß Lessing Malerei und Bildhauerkunst nach ihren eigenthümlichen Gesetzen nicht hinlänglich geschieden, daß er (wie wir uns ausdrücken würden) das plastische Princip zu viel in die Malerei hineingetragen habe. Daß, wenn beim Bildwerke die *Form*, bei dem Gemälde der *Ausdruck* und die Handlung des Ganzen auf unsern *sittlichen* Antheil vorwiegend einwirke. Der Maler könne allerdings, wie der Bildhauer, nur eine einzige Figur vorstellen, und uns mit Fleiß ganz bei der Gestalt festhalten wollen. Dann ist auch ihm Schönheit das einzige und höchste Gesetz. In einem Bilde dagegen, welches Handlung, Leben, mit einem Worte *Geschichte* enthält, werden uns die Gestalten schön scheinen, auch wenn kein Ideal einer körperlichen Schönheit wäre. Grenzt also die Malerei an die beiden Enden von bildender Kunst und Poesie, so kann sie auch oft die Gesetze Beider mit einander vermischen.

In Bezug auf die Poesie beschränkt sich Garve auf eine einzige, aber fruchtbare Bemerkung. Die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände giebt er zu, macht aber einen Unterschied zwischen Gedichten, welche eine Illusion, gleich einem Gemälde, zum Zweck haben, und solchen, die vielmehr darauf ausgehen, die Kraft und Aktivität der Einbildungskraft in dem Leser in Bewegung zu setzen, vermöge deren sie das Bild des Gegenstandes *frei in sich hervorruft*, die Seele in eine angenehme Stimmung versetzt. Es wird vorausgesetzt, daß die geschilderten körperlichen Gegenstände uns vorläufig schon eben so bekannt seien, als die geistigen in einem Gemälde. Anders also sind die Beschreibungen des Frühlings und seiner Veränderungen überhaupt, anders die Beschreibungen gewisser Pflanzen und Blumen. Bei dieser Auffassung und Rechtfertigung von Gedichten, wie Kleist's Frühling, liegt der Gedanke zu

Grunde, daß dieſe Gattung gewiſſermaaßen ſelbſt wieder Symbol einer höhern Poeſie und Thätigkeit der Seele werde, welcher das objektive Erkennen und Wiedererkennen ſinnlicher Gegenſtände untergeordnet iſt. Dies iſt auch der Punkt, wo die moderne Lyrik gegen die antike Poeſie und Kunſt ihre Berechtigung ausgeſprochen findet. Dieſer moderne lyriſche Standpunkt iſt es ja auch, welchen ſpäter Kant in der Kritik der Urtheilskraft eingehalten hat, wenn er das Schöne in das Spiel der Geiſteskräfte, des Verſtandes und der Einbildungskraft, legt, wie das Erhabene in einen Widerſtreit der Vernunft mit der Einbildungskraft. Seit Kant hat die deutſche Aeſthetik die ſubjektive Region der Betrachtung im Weſentlichen beibehalten und ſich ſo von Leſſings objektiver Methode entfernt.

Garve's Aufſatz über Laokoon iſt übrigens das einzige vorhandene Denkmal ſeiner Beziehung zu Leſſing geblieben. Beide gingen in der Folge ganz verſchiedene Wege, und es konnte nicht fehlen, daß Garve ſich immer mehr innerlich von dem Verfaſſer des Laokoon entfremdete. Man braucht nur ſeine Urtheile über Homer und die griechiſchen Tragiker in den Briefen an ſeinen Freund Weiße zu leſen, um zu begreifen, welche Kluft ihn von Leſſing und deſſen Anſchauungsweiſe trennte. Es waren zu verſchiedenartige Naturen, und es iſt kein Wunder, wenn bei dem kränklichen, dabei meiſt auf ſich ſelbſt gewieſenen Garve die Kälte gegen Leſſing zuweilen bis zur Verkennung ſeines Charakters gegangen iſt. Leſſing ſchätzte ihn, ohne in irgend eine nähere Verbindung mit ihm zu treten.

Noch müſſen wir Sulzers gedenken, deſſen Allgemeine Theorie der ſchönen Künſte (erſter Theil 1771) in einem Geiſt, welcher an Gottſched erinnert, die Aeſthetik ſeiner Landsleute, der Schweizer, in Verbindung mit den Principien von Batteux und Baumgarten, noch einmal zum Geſetz für Kunſt und Poeſie, gegen Leſſing, welcher darin kaum genannt wird, [1]) erheben will. Ein Werk dieſer Art, worin Opitz citirt, Bodmers Noachide der Meſſiade Klopſtocks vorgezogen und dem Homer gleichgeſtellt wird, brachte den Keim des Todes mit auf die Welt und konnte die Wirkung Laokoons nicht aufhalten. Die Erweckung moraliſcher Gefühle, als letzter Endzweck der Künſte, war ein ſchlechter Erſatz für den Mangel aller höhern Kenntniß der Kunſt, alles reinen, unbeſtochenen Gefühls für Schönheit. Das Werk fand ſogleich durch den von Leſ-

1) Die vornehme Art, wie Sulzer darin einmal Leſſings gedenkt, verräth ſeine eigene Beſchränktheit. In dem Artikel Allegorie verlangt er, daß Jemand alle allegoriſchen Bilder der Alten aus allen Schriften und Kabinetten zuſammenſuche und daraus eine beſſere Iconologie, als die Ripa'ſche, geben möge und ſetzt hinzu: „Hätten doch Leſſing und Klotz, die ſo manchen Schriftſteller durchſuchen, und einen eben nicht ſo wichtigen Streit fortſetzen, ihre Bemühungen darauf gewendet!“ — Leſſing und Klotz! dieſe Stelle erregte den Unwillen Karl Leſſings, der ſie ſeinem Bruder ausſchrieb (XIII, 318). „Alſo iſt allegoriſche Bildchen ſammeln nützlicher, als über die Richtigkeit der Allegorie denken! Er muß die Abhandlung, wie die Alten den Tod gebildet, nicht kennen.“

flings und Herders Ideen genährten jungen Goethe die verdiente Kritik.[1]) „Wir wundern uns, sagt er, daß der Verfasser dem Faden nicht gefolgt ist, den Lessing und Herder aufgewunden haben, der die Grenzen jeder einzelnen Kunst und ihre Bedürfnisse bestimmt. Nachdem die Herren Theorienschmiede alle Bemerkungen in der Dichtkunst, der Malerei und Sculptur in Einen Topf gerüttelt hatten, so wäre es Zeit, daß man sie wieder herausholte, und für jede Kunst sortirte. . . ."

Bei alledem ist Sulzers allgemeine Theorie nicht ohne allen Einfluß auf den großen Mann geblieben, welcher, wie auf dem gesammten Gebiete der Philosophie, so insbesondere auf dem der Aesthetik eine Reform bewirkt hat: auf Kant, in der Kritik der Urtheilskraft.[2]) Lessing aber wird in diesem Buche nicht genannt, und man sollte zweifeln, ob Kant den Laokoon jemals gelesen und benutzt hat. Seinerseits scheint Lessing Kants ältere, zwar kleine, aber geistvolle Schrift über das Schöne und Erhabene nicht beachtet zu haben, obschon die Literaturbriefe sie nicht unbemerkt vorüberließen. Dennoch darf man sagen, daß selten in der Literatur zwei so unabhängige und ursprüngliche Werke von Verfassern, welche, obgleich Zeitgenossen, im Leben einander fern blieben, so einander in die Hand gearbeitet haben, als Laokoon und die Kritik der Urtheilskraft. Wenn in dem einen Poesie und bildende Kunst, als zwei von einander geschiedene Provinzen im Reiche des Schönen, mit ihrer besondern Gesetzgebung festgestellt werden, so ist in dem andern zum ersten Mal die Kunst, die Ausübung des Schönen, von der Moral und ihren Gesetzen philosophisch gesondert worden, wiewohl wir übrigens schon Lessing sowohl im Laokoon, als später in der Dramaturgie auf diesem Wege finden. Nur in Einem Punkte kam bei Kant die Kunst auf ihren höchsten Stufen nicht zu ihrem Rechte: dadurch, daß der metaphysische und moralische Gegensatz von Freiheit und Natur unaufgelöst blieb. Diese Aufgabe zu lösen war die Sache eines philosophischen Dichters, Schillers, dadurch, daß er für das Verständniß des Pathetischen auf die Natur, auf die bildende Kunst und die Tragödie der Griechen, also auf Lessing zurückging, der uns das Geheimniß der hohen und rüh-

1) In den Frankfurter gelehrten Anzeigen von 1773. Goethe's Werke XXXIII, S. 1—10.

2) Auf einen solchen Einfluß ist mit einem gewissen Nachdruck hingewiesen von dem geistreichen Verfasser der: Histoire philosophique de l'Académie de Berlin depuis Leibniz jusqu' à Schelling, Christian Bartholmèss. T. II. Paris 1851. p. 107. Il nous semble que Sulzer eut une influence incontestable sur Kant et sur sa Critique du jugement, par ce qu' il le portait à rejeter autant que par ce qu' il lui donnoit. Nous croyons avoir rencontré dans cet ouvrage, qui concourut à ouvrir une ère nouvelle à l'ésthetique allemande, plus de traces des doctrines de Sulzer que de celles de Lessing ou de Winkelmann etc. Die Ausführung dieser Beziehungen ist sehr vage, wie überhaupt der Verfasser in seinem Werke manche unhaltbare Sätze über Lessing gewagt hat. (Vgl. meinen Aufsatz über dieses Buch in der Halleschen Allgemeinen Monatsschrift, März 1852.

renden Wirkung in dem Leiden des Laokoon und des Philoktet eröffnet hatte. [1])

Hier sollte ich endlich von der Wirkung des Laokoon außerhalb Deutschland sprechen: allein an dieser Meisterschrift unsres Lessing nahm Europa viel weniger Antheil, als an manchem andern seiner Werke. Vanderbourg (derselbe, welcher früher J. Jacobi's Woldemar übersetzte) gab 1780 eine französische Uebersetzung des Laokoon, welcher keineswegs den Einfluß auf die neuere Kritik in Frankreich ausgeübt hat, den er verdiente. [2]) Gut ist es, daß Lessing sein Vorhaben, eine neue Ausgabe und die Fortsetzung des Laokoon französisch zu schreiben, bald aufgegeben hat. Die Vorrede des Laokoon, welche er übersetzt und mit einem seltsamen Zusatz vermehrt hat, zeigt wenigstens, daß er sich in Bezug auf die Sprache und auf die Nachsicht des französischen Publikums zu viel zugetraut hatte. Das Ganze war offenbar nur Folge tiefen Unmuths über seine Landsleute und rührte aus derselben Zeit, da er nach Italien gehen und nur noch lateinisch schreiben wollte. . . . [3])

Neuntes Kapitel.

„Des Herrn Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben.

1) Schiller, Ueber das Pathetische, Werke XI, 470—508. Man vergleiche namentlich S. 472. mit Lessings VI, 378. Als eine Art von Ergänzung Lessings ist die Entwickelung des Pathetischen S. 478 an Virgils Erzählung vom Laokoon. „Man kennt, sagt Sch., die Virgilsche Erzählung schon aus Lessings vortrefflichem Kommentar. Aber die Absicht, wozu Lessing sie brauchte, war blos, die Grenzen der poetischen und malerischen Darstellung an diesem Beispiel anschaulich zu machen" u. s. w. — Unter den gelehrten Kunstkennern hat Fernow, der 1793 nach Rom kam, und Lessings Grundsätze weiter zu bilden und anzuwenden suchte, späterhin die Kantische Philosophie auf Gegenstände der Kunst übertragen.

2) Alfred Michiels, Histoire des idées littéraires en France, Paris 1842, I, p. 371.

3) Die Uebersetzung der Vorrede (Préface) XI, 167—169, die Lachmann aus Lessings Papieren zuerst bekannt gemacht hat, geht eigentlich nur bis zu den Worten: „Es sind also mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche, als ein Buch" (VI, 375). Anstatt des Uebrigen heißt es nun wörtlich, ja buchstäblich: Il y a quelques années que j'en ai donné le commencement en Alemand. Je vais le rediger de nouveau et d'en donner la suite en François, cette langue m'étant dans ces matières tout au moins aussi familiere que l'autre (!). La langue allemande, quoique elle ne lui cede en rien, etant maniée comme il faut, est pourtant encore à former, à creer même, pour plusieurs genres de composition, dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque même de n'y reussir pas au gout de ses compatriotes? Voilà la langue françoise deja toute crée, toute formée: risquons donc le paquet. Et qu'y a-t-il à

Blos aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung, in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger gezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Spekulation kühnlich nachtreten."

Nach diesem Eingang, womit Lessing gegen den Schluß des Laokoon einen neuen Anlauf nimmt, und welcher, als die würdigste Feier des Genius durch den verwandten Genius, die Namen Beider vereint auf die späteste Nachwelt bringen wird, hätte man mit Herder [1]) eine Zergliederung und Prüfung des Winkelmannschen Werkes im Ganzen und Großen erwarten sollen: jene Erwartung wurde weder hier, noch später erfüllt. Dieser Anhang des ersten, spekulativen Theils des Laokoon wendet sich nur um einzelne Punkte von größerer oder geringerer Wichtigkeit: vor allem um die Frage über das Alter der Laokoons-Gruppe, nächstdem um die Deutung des sogenannten Borghesischen Fechters, um die Berichtigung einiger falschen Auslegungen der Alten, Longinus, Juvenals u. a., bei welchen Winkelmann durch Junius verführt worden, endlich um verschiedene Kleinigkeiten, theils bloße Fehler des Gedächtnisses, theils solche Dinge, die nur als beiläufige Erläuterungen angebracht wurden. Mit vieler Zartheit weiß Lessing diese und ähnliche Fehler dem Verfasser der Geschichte der Kunst fast zum Lobe anzurechnen, und von sich selbst auch das geringste Verdienst dabei abzuwenden. Bei der unermeßlichen Belesenheit (drückt er sich aus), bei den ausgebreitetsten, feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen Winkelmann sich an sein Werk machte, habe er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten, der besten fremden Hand überließen. Es sei kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Lessing hätte deren noch viel mehr vorbringen können; aber er enthält sich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. „Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennt, dürfte es für Kleinigkeitskrämerei („Krokylegmus") halten."

Die Deutung des Borghesischen Fechters auf den Thebanischen Feldherrn Chabrias (beim Cornelius Nepos), welche Lessing als eine neue Entdeckung dem

risquer? Tout delicats que les François sont sur le chapitre de leur langue: je les connois d'assez bonne composition à l'egard d'un étranger, qui n'y pretend rien qu' à être clair et precis.

1) Am Schluß des ersten Kritischen Wäldchens. Werke, Litteratur und Kunst, XIII, 243.

Urtheile Winkelmanns unterwirft, hat er nicht lange nachher, mit Rücksicht auf einige ihm von Heyne gemachten Einwürfe, doch hauptsächlich aus eigener besserer Einsicht, in den Antiquarischen Briefen zurückgenommen. [1])

Bleibende Bedeutung und immer mehr anerkanntes Verdienst behauptet dagegen, was Lessing über das Alter der Laokoons-Gruppe gegen Winkelmann vorgetragen und erörtert hat. Lessing hat wohl nicht vorausgesehen, daß diese Untersuchung noch in unsrer Zeit einen Wendepunkt für die festere Begründung der Geschichte der alten Kunst und der Archäologie abgeben würde.

Die Frage kommt schon in dem ersten Anlauf zum Laokoon, aber aus einem beschränktern Gesichtspunkte vor, nämlich: ob Virgil den Künstlern oder umgekehrt diese dem Dichter zum Vorbild gedient haben? (Kap. V.) Setzte man das Erstere (wie das unter den ältern Gelehrten Marliani und von den neuern Montfaucon thaten), so folgte von selbst, daß die Gruppe, bei aller Vortrefflichkeit, als ein hohes Kunstwerk griechischer Meister, nur der Zeit der Kaiser angehören konnte. Nahm man dagegen den andern Fall an: der Dichter sollte die Künstler nachgeahmt haben (wie Maffei, Richardson, von Hagedorn und Andere wollten), so blieb für ein höheres Zeitalter, bis in die Zeit des Phidias hinauf, der freieste Spielraum. Doch walteten bei dieser Abweichung der Ansichten weniger historische Gründe, als bei den einen die Voraussetzung, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei, als für den Künstler; bei den andern dagegen die Ueberzeugung, daß ein Kunstwerk von so überschwenglicher Schönheit unmöglich aus so später Zeit sein könnte. Es mußte folglich einer Zeit angehören, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, „weil es daraus zu sein verdiente."

Diesen streitenden Ansichten gegenüber, erhebt sich Lessing auf einen viel höhern und freiern Standpunkt. „Jene, bemerkt er, (VI, 404) scheinen vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig dem Künstler, als der Künstler dem Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft." In der That hat man nach Lessing diesen früher so beliebten Streitpunkt gänzlich fallen lassen. Wenn Lessing im Laokoon sich darüber so ausführlich verbreitet, so geschieht es hauptsächlich, um anschaulich zu machen, welche von den beiden Hypothesen den Gesetzen der Kunst und des Schönen mehr gerecht werde, und dann fällt ihm die Entscheidung über die Priorität der Erfindung zu Gunsten

1) Lessings Schriften VIII, 41—43. 103—125. XIII, 152. XII, 219. Die Erklärungen der Archäologen weichen noch in neuester Zeit sehr von einander ab. O. Müller, Handbuch, 3te Auflage, S. 163. sagt: „Der Borghesische Fechter im L. (Louvre) 304 (vgl. S. XI), nach einem Einfall Lessings ein Chabrias u. s. w., ist am wahrscheinlichsten ein Krieger, der mit Schild und Lanze einen Reiter abwehrt, welchen Agasias wahrscheinlich aus einer größern Schlachtengruppe nahm, um ihn mit besonderem Raffinement der Kunst auszuführen" (folgen mehrere neuere Autoritäten). Vgl. S. 749.

des Dichters aus. Die Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmt haben, gereiche ihnen wenigstens nicht zur Verkleinerung. „Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinüber tragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken.... Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben?" — Hierbei beruft sich Lessing auf das schöne Gedicht des Kardinals Sadolet, welches er eines alten Dichters würdig nennt, und deshalb vollständig einrückt. Dadurch, daß, wie gesagt, Lessing in der Ausführung dieser Vergleichung den Kern seiner Grundsätze über die Grenzen der Poesie und Malerei zur Anschauung gebracht hat, wird dieses Stück, abgesehen von dem historischen Werthe der Vergleichung, immer seinen Werth behalten.

Darin nur irrte Lessing, daß er glaubte, der römische Dichter habe die griechische Tradition von dem Untergange des Laokoon völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen (VI, 405). Bei den griechischen Dichtern, versichert er, werden die Kinder des Laokoon das Opfer der beiden Schlangen: dem Laokoon selbst aber geschehe von ihnen nichts. „Virgil ist der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen; also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung der Virgils gethan haben." So argumentirt Lessing. Er kannte, als er dieses schrieb, nur den Quintus Calaber: allein „es macht von Arktinos an Quintus Calaber die erste und einzige Ausnahme, daß der Vater nicht stirbt." [1])

So fällt jede innere Nothwendigkeit, daß die Künstler dem Dichter in der Erfindung folgten; Lessing war ohnehin davon entfernt, einen historischen Satz auf seine Annahme zu bauen. „Ich empfinde sehr wohl, setzt er dort hinzu (S. 408), wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit fehlt. Sie möge als eine Hypothesis gelten, nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf." Indessen muß vom heutigen Standpunkte der Wissenschaft die ganze Hypothese als veraltet angesehen werden.

Welches aber eigentlich die dargestellte Handlung bei der Laokoonsgruppe sei, „womit die feinsten Züge des Ausdrucks übereinkommen müssen, und wodurch sie eine feste und bestimmte Deutung erhalten sollen," mit einem Worte auf die mythologische Auslegung des Werkes, welche in unsrer Zeit die Gelehrsamkeit und den Scharfsinn der Ausleger vorzugsweise beschäftiget, hat Lessing sich überhaupt nicht eingelassen.

Jetzt erschien Winkelmanns Geschichte der Kunst, und das erste, gesteht

1) Siehe die Beilage.

Lessing, worauf seine Neugierde sich richtete, war, des Verfassers Meinung von dem Alter des Laokoons zu wissen. Winkelmann zwar beobachtet über die Frage von der gegenseitigen Nachahmung Virgils oder der Künstler gänzliches Stillschweigen, und dies, erklärt Lessing, ist sehr nach seinem Geschmack. Aber Winkelmann nimmt an, „daß der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe, aus den Zeiten Alexanders des Großen," und hiergegen muß Lessing Einspruch einlegen. Er wagt es (einigermaaßen doch unter dem Einflusse der in seinen Augen wahrscheinlichen Hypothese von der Nachahmung Virgils durch die Künstler), trotz der wunderbaren Schönheit und Vollendung des Werkes, auf welchem die ganze Untersuchung über die Grenzen der Poesie und Malerei beruht, gestützt auf die bekannte Stelle beim Plinius, dasselbe bis unter die Regierung des Kaisers Titus nach Rom hinab zu setzen (VI, 528). Winkelmann muß ihm zum Theil selbst die Waffen gegen sich liefern,[1]) doch hat er seine Meinung gegen Lessing durch Gründe zu halten gesucht.[2]) Heute noch sind die Archäologen, mit wenigen Verschiedenheiten, zwischen Winkelmann und Lessing getheilt; ich begnüge mich, von der einen Seite K. O. Müller, welcher in seinen Schriften fortlebt, und Welcker; von der andern vor allen Creuzer, welcher in Lessing frühe seinen Meister ehrte,[3]) und Thiersch mit Feuerbach und einigen jüngern zu nennen.[4]) Die Beschaffenheit der Stelle beim Plinius, die einzige literarische Grundlage für unser Urtheil, gestattete es früher beiden Theilen, sie zu ihren Gunsten anzurufen; doch die unzweideutige Zeitbestimmung in der neuesten Ausgabe durch Sillig, nach der besten Handschrift, entscheidet jedenfalls gegen Winkelmann und bietet die Hand zu einer vermittelnden Ansicht zwischen den beiden äußersten Schulen.[5])

Es trifft sich aber, daß die Frage nach dem Alter der Laokoons-Gruppe mit der Wendung, welche die Geschichte der Kunst bei den Alten in unserer Zeit genommen hat, auf das engste zusammenhängt; dies giebt ihr erst ihre volle Bedeutung.[6]) Lange hatte vorzüglich der Einfluß Goethes und der Wei-

1) Die Beilage.

2) In dem Trattato prelim. zu den Monumenti inedit. (1767). Das Wesentliche findet man in dem von Lessing, Schriften VIII, 41, eingeschalteten Stücke aus Heyne's Recension der Monumenti in den Göttinger Gelehrten Anzeigen von 1768, No. 22—23 angegeben.

3) Aus dem Leben eines alten Professors. 1848, S. 20. „Vom Oheim erhielt ich Lessings Laokoon geliehen. Dieses Buch wurde gelesen und wieder gelesen, und löste mir viele Räthsel über das klassische Alterthum, die mir vorher unauflöslich geschienen."

4) Siehe die Beilage.

5) Siehe die Beilage.

6) „Eine Gewißheit darüber (sagt K. F. Hermann), über die Entstehungszeit der Laokoonsgruppe (Darmstädter Philologen-Versammlung. 1846. S. 50) würde maaßgebend

marschen Kunstfreunde jeden Widerspruch gegen die Grundlagen von Winkelmanns Gebäude der alten Kunstgeschichte wie eine Impietät gegen den erhabenen Lehrer der Kunst abgehalten: „große Grundlagen, nennt sie Goethe, welche unbeweglich fest stehen.“ Zwei Hauptpunkte jedoch hat die neueste Kritik, unterstützt und erleuchtet durch die großartigen Entdeckungen früher ungeahnter Schätze aus den ältesten und besten Zeiten griechischer Kunst, in Winkelmanns Systeme siegreich angegriffen: die Auffassung der griechischen Kunstentwickelung als eines von fremden, namentlich orientalischen Einflüssen freien, in sich abgeschlossenen natürlichen Organismus — und die Abgrenzung des Verlaufs dieser Entwickelung nach dem der griechischen Freiheit. In ersterer Hinsicht hat man kein Bedenken getragen, an den von Winkelmann (in neuerer Zeit, wiewohl zuletzt einer vermittelnden Ansicht zuneigend, von K. O. Müller) verworfenen Zusammenhang ägyptischer und griechischer Religion wieder anzuknüpfen und den Einfluß ägyptischer Kunst auf den ersten Beginn der griechischen stärker zu betonen. [1]) Die jüngsten Entdeckungen des alten Assyriens haben schon nach dieser Richtung neue und große Aussichten eröffnet. [2]) Noch entschiedener ist auf den Vorgang Visconti's und Thiersch's das, durch sechs Jahrhunderte bis in die Zeit der römischen Kaiser, beharrende Gedeihen der griechischen Kunstblüthe hervorgehoben worden; wenn auch dieses System, in seiner unbedingten Fassung, den lebhaften Widerspruch von Archäologen, wie Welcker, Gerhard u. A., hervorgerufen hat; und wenn mit Recht auf den großen Unterschied hingewiesen wurde, welcher zwischen Meisterwerken der Ausführung, der Nachbildung oder auch der Erfindung innerhalb eines gewissen Gebiets — und denen der Idee, der Poesie in der Kunst, gemacht werden muß, [3]) so ist damit jedenfalls die hohe Stufe der Kunst im Zeitalter der römischen Kaiser an sich zugegeben. Man spricht jetzt, nach K. F. Hermanns Vorgang, von einer Restauration der griechischen Kunst, die zu Athen um die Mitte des zweiten Jahrhunderts unter römischem Einflusse stattfand. [4]) Der geläuterte Geschmack des gebildeten Roms geht, wie in Poesie und Beredtsamkeit, so in

---

für die ganze übrige Ansicht von der Entwickelung der Kunst und des Geschmacks im Alterthum sein.“

1) Siehe die Beilage.

2) Vgl. unter mehreren Abhandlungen aus neuester Zeit: Magazin für Literatur des Auslandes, 1852, Nr. 40–42. „Die in den Ruinen zu Ninive aufgefundenen Bildwerke“, nach P. E. Botta und A. H. Layard, von H. Holzenthal. „Was die assyrische Kunst betrifft, so scheint sie ein Mittelglied zwischen der griechischen und ägyptischen zu bilden; sie hat mehr als die erste, die hieratischen und conventionellen Formen erhalten, ohne davon aber, wie die andere, die sie in fleißigem Studium der Natur übertrifft, beherrscht zu werden.“

3) Welcker a. a. O. S. 341, wo Gerhards Ausspruch angeführt ist: „Es heißt dem Genius einer ursprünglichen und lebendig bewegten Kunst zu nahe treten, wenn man jene trefflichen Bildner den großen Meistern Griechenlands gleichzusetzen wagt.“

4) Hettner, Vorschule I, S. 263.

der bildenden Kunst, auf die besten Muster eines bereits verschwundenen Zeitalters zurück. Auf die Arbeiten aus dieser Epoche wirft die untergehende Sonne der antiken Kunstwelt gleichsam ihre letzten herrlichen Strahlen zurück. —

Dies Alles finden wir nun von Lessing im Allgemeinen wenigstens vorgeahnet; Winkelmann hatte den ersten Schritt gethan, wenn er sich von den Uebertreibungen eines Maffei und seiner Nachfolger entfernte, welche die Gruppe des Laokoon als ein Werk aus der Schule des Polyklet in die 88ste Olympiade setzten; doch ohne dieses Vorgeben aus historischen Gründen zu widerlegen. Lessing leihet ihm diese Gründe, in Verbindung mit Wahrnehmungen, die aus dem Wesen der Kunst geschöpft sind, und welche zeigen, daß er die unbedingte Bewunderung der Gruppe, gemäß den Bedingungen des Ideals, überwunden hat, indem er auf Winkelmanns Ansichten eingeht: „Er erkennet, ohne Zweifel, sagt er, in dem Laokoon zu viele von den argutiis, die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte."

„Allein, fährt Lessing fort, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter sein kann, als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland, bis zum Anfange der römischen Monarchie, ihr Haupt bald wiederum emporhob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen, die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzet?[1]) Und wann noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht eben sowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu sein achtet?" —

Daß mit dieser Frage etwa keine bloße phantastische Möglichkeit ausgedrückt wurde, ist wohl niemals einleuchtender geworden, als in der nach Lessing erfolgten herrlichen Verjüngung der Bildhauerkunst in Thorwaldsen, Rauch und andern Meistern, nach der Rückkehr zu dem großen und edlen

1) Diesem Satze will jedoch Welcker a. a. O. S. 344 nur eine sehr bedingte Geltung zuerkennen. „Posidonius steht unter denen, welche Athleten, Gewaffnete, Jäger und Opfernde bildeten. Ebenso verhält es sich mit allen andern Werken, aus denen man sich eine Brücke zu einem Laokoon der Kaiserzeit bauen möchte. Ein Beispiel, wie man nachbildete, giebt der Laokoon selbst, dessen Kopf, nach Haltung und zum Theil nach den Zügen, man in einem der mehr wiederholten Kentauren wahrnimmt."

Stile der besten Muster der alten Welt, von welcher man zu Lessings und Winkelmanns Zeiten keine Ahndung hatte. Von der andern Seite mußte einer ruhigen Prüfung bald Anfangs klar werden, daß der positive, rein geschichtliche Theil des Winkelmannschen Meisterwerks auf Grund der ihm zu Grunde liegenden Voraussetzungen, nicht blos in Einzelheiten und Nebendingen, sondern selbst in seinen Grundstützen gelitten hatte. So lange Winkelmann lebte, erlaubte die unbegrenzte Verehrung seines Namens nicht, mit solchen Bedenken hervorzutreten; auch Lessing läßt im Laokoon mehr von weitem merken, als daß er es ausgesprochen hätte, wie viel der gelehrte Kunstrichter an dem Werke vermisse. Gegen seine Freunde hatte er sich aber von vorn herein viel schärfer darüber ausgelassen. [1]) Er thut es nachträglich theils in den Entwürfen zum zweiten Theile des Laokoon, theils in seinen handschriftlichen Anmerkungen und Vorarbeiten zu einer neuen Ausgabe von Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums (XI, 114 ff.). Jene beiden Punkte, welche den Anfang, wie das Ende der Geschichte der griechischen Kunst bei Winkelmann in die vorhin berührten Rücksichten verschieben, finden sich dort der Kritik unterworfen. Für Lessing ist es erstens nicht zweifelhaft, daß die griechische Bildhauerkunst, auch von dem Standpunkte der höchsten Schönheit, noch rückwärts auf ägyptischen Ursprung hinführt. Jene uralten Götterbilder, mit den senkrechten Armen, zusammengeschlossenen Füßen und zugeschlossenen Augen, wollte Winkelmann aus dem Anfange der Kunst selbst ableiten; Lessing dagegen beharrt bei den Beziehungen dieser auffallenden Formen und Verhältnisse zu Aegypten; sucht sogar (worin ihm heute Niemand beipflichten kann [2]) ein bestimmtes historisches Motiv dafür, und zwar in der Stellung eines Leichnams und dem den Todten von den Aegyptern geweiheten Kultus. „Was vor dem Dädalus in Aegypten nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnisses, erhob Dädalos zur Kunst, [3]) indem er die Nachahmungen todter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper machte. Die Aegypter blieben bei den ersten Verbesserungen des Dädalus stehen: Die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit." [4])

---

1) Nicolai in den Briefen über die Kunst von und an Gh. L. von Hagedorn S. 270. „Mit Winkelmann wird er in großen Streit gerathen. Er behauptet, quod bene not.: daß der ganze antiquarische Theil seiner Geschichte der Kunst auf seichten Stützen beruhe...." (Vgl. oben S. 11.)

2) Vgl. Müllers Handbuch S. 47—48.

3) Ueber den weithin sich erstreckenden Einfluß ägyptischer auf griechische Kunst, mit Bezug auf die mythische Gestalt des Dädalus, siehe Thiersch „Epochen" S. 6 und 44.

4) Ueber Dädalus, oder vielmehr die verschiedenen Dädalus und die Dädaliden, über den allgemeinen Zusammenhang zwischen griechischer und ägyptischer Kunst und die interessante darüber geführte Polemik genüge es, auf Fr. Thiersch's Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. Zweite Aufl. München 1829. Erste Abth. und Nachtrag dazu zu verweisen. S. 65 erklärt der Vfr. den eigentlichen Sinn seines gegen Winkel-

Winkelmanns Abneigung gegen jeden engern Zusammenhang der griechischen Kunst mit dem Orient, läßt ihn in einer spätern Periode der asiatischen Schule nach Alexander dem Großen, zur Zeit der macedonischen Herrschaft, gänzlich vergessen, während er die Zahl der Kunstschulen im engern Sinne bei den Griechen ohne Grund vermehrt, wie wenn er, gegen das Zeugniß des Plinius, von einer Aeginetischen und Korinthischen Schule spricht (XI, 120): „Und warum gedenkt der Verfasser der Asiatischen und Jonischen Schule so ganz und gar nicht? ohne Zweifel, um sein Lieblingssystem, daß die Kunst und die Freiheit beständig einerlei Schritt gehalten, nicht zweifelhaft zu machen." Dies ist die Seite, gegen welche auch Heyne seine stärksten Waffen richtete. [1])

So sehen wir Winkelmann und Lessing, wiewohl in Absicht auf die Idee und das Wesen der griechischen Kunst, als solcher, einig, bei der geschichtlichen und gelehrten Auffassung der nemlichen Aufgabe, in den leitenden Grundsätzen, sehr verschiedene Wege gehen. Wer möchte hier nicht mit Goethe dem Wunsche sich überlassen, daß „Winkelmann in den Jahren des ruhigen Ueberblicks seiner Laufbahn mit Lessing sich verbunden hätte, um seine Grundsätze zu größerer Klarheit zu bringen und alle Bedingungen derselben genauer abzuwägen?" [2]) Niemand wenigstens sollte heutzutage es aussprechen, daß Lessing Winkelmanns Geschichte der Kunst „wirklich nicht in ihrer Bedeutung aufzufassen vermochte", etwa weil er nicht, wie die Schule, das Werk mit unbedingter Begeisterung als „unerschütterlich in seinen Grundlagen" gelten ließ, ein Werk, welches, selbst nach Herder, „mehr eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten, absonderlich Griechen, als eine eigentliche Geschichte bedeutet." Einem solchen Werke gegenüber konnte Lessing die Kritik nicht schweigen lassen; dieser scharfe Kopf, welcher die Grenzen zwischen Spekulation und Geschichte in seinen eignen Untersuchungen überall sich zum Bewußtsein brachte, und der von Winkelmann weit mehr Geschichte, als Spekulation erwartet und begehrt hatte: — „Wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Spekulation kühnlich nachtreten." —

Vergleicht man die beiden großen Männer, deren Namen im Andenken

---

mann und seine Schule aufgestellten Satzes, wie nemlich „nicht eine ägyptische Kunst in Griechenland eingeführt, sondern nur ein überwiegender Einfluß der ägyptischen auf die älteste Bildung der griechischen sollte behauptet werden." Vgl. damit Creuzers Beurtheilung in dessen Deutschen Schriften II, 1. zu Anfang. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste II, 179, hebt die von Anfang an entschieden hervortretende Eigenthümlichkeit der griechischen Kunst hervor, ohne den Einfluß Aegyptens überhaupt zu leugnen, und weist auf das Zusammentreffen mit vorderasiatischen Einflüssen hin.

1) „Ueber die Künstlerepochen beim Plinius, in der Sammlung antiquarischer Aufsätze. Leipzig 1778 I, 165—235, besonders S. 171 ff. Vgl. Thiersch Epochen S. 378. „Winkelmann unterwirft die bildende Kunst bei weitem zu sehr dem Gange der politischen Begebenheiten, besonders zu Athen" u. s. w.

2) Werke XXXVII, 96.

der Nachwelt immer verbunden bleiben mögen, wie sie im Leben unabhängig von einander die Bahn des Ruhms gingen, so finden sich bei aller Verschiedenartigkeit ihres Wesens Züge genug, welche ihnen ein gemeinsames Wirken hätten leicht machen sollen. Die nämliche Hingebung an ihre Alten, ihre Weisheit, wie ihre Kunst, vorzüglich gegen Homer, aber doch auch ihre Philosophen („der heilige Kirchenvater Aristoteles", schreibt Winkelmann einmal); der nämliche Haß gegen die Katheder-Philosophie ihrer Zeit, gegen das Franzosenthum unter den Großen und Gebildeten, gegen die Unnatur, wie sie sich in den Sitten, im Leben, wie in der Kunst ausgeprägt hatte; dieselbe Liebe zu dem grunddeutschen Wesen unseres Volkes, endlich dieselbe Leidenschaft im Festhalten und in dem Vollgenuß ihrer Freiheit.[1]) Doch auch an schärfern, abstoßenden Gegensätzen hätte es nicht gefehlt, wenn das Geschick Beide im Leben nahe zusammengeführt hätte. Lessing, ein echter Republikaner in dem unbegrenzten Reiche des Gedankens, gab wiederum jeder Freiheit Raum, welche sich ihm gegenüberstellte, wenn sie nur die seinige nicht einschränkte. Winkelmann dagegen dünkte sich ein König auf seinem Gebiet (und wie sollte er dies nicht, wenn er auf die große Mehrzahl der Antiquare seiner Zeit zurücksah?), und daher war er mit der Zeit gegen Widerspruch immer empfindlicher, immer reizbarer geworden.

Von der Bewegung der Geister in Deutschland seit dem siebenjährigen Kriege war ihm in seiner mehr als zehnjährigen Abgeschiedenheit vom Vaterlande wenig zugekommen; dies wenige nur in der Färbung von Seiten seiner Freunde, mit welchen er in Briefwechsel stand, namentlich mit Weiße in Leipzig, dessen Bibliothek der schönen Wissenschaften von ihm mit mehreren seiner schönsten Aufsätze bereichert wurde, mit den Schweizern Füßli, Geßner, Usteri und Sulzer in Berlin, deren Ansichten über Wesen und Regeln der Poesie er zu den seinigen gemacht, mit Heyne in Göttingen, dem einzigen unter den deutschen Universitätsgelehrten, welchen er von seiner Verachtung wegen ihrer „Barbarei" und Unwissenheit im Alterthum der Kunst ausnahm, in Berlin endlich mit Nicolai und Mendelssohn, in dessen Schriften er einen Hauch Sokratischer Weisheit erkannte. Das dithyrambische Lob, welches ihm der ungenannte Verfasser der Fragmente über die deutsche Literatur spendete, that ihm wohl; von Herder selbst wußte er nichts, denn er suchte den Verfasser unter seinen Freunden in der Schweiz.[2]) Lessing, welcher seit diesen zehn Jahren sich einen Namen gemacht hatte, welchen die Besseren bereits als den Stolz der Nation erkannten, Lessing war ihm (bis 1766) nicht minder gänzlich unbekannt geblieben.

1) Die Belege dazu liegen in Winkelmanns Briefen vor.

2) Winkelmanns Briefe, herausgegeben von F. Förster, III, 282. Rom den 2. Jenner 1768: „Bei dieser Gelegenheit bitte ich dem Pindarischen Verfasser meines Lobes in den sogenannten Fragmenten über die neuere deutsche Literatur meinen allerverbindlichsten Dank abzustatten. Denn ich entdeckte in der Schreibart einen Schweizer, und ich kann also vermuthen, daß Euch derselbe bekannt sein müsse."

Laokoon erschien, und die aufrichtigen Freunde Winkelmanns und Lessings beeiferten sich, jenem seinen würdigen Nebenbuhler gleichsam zuzuführen, Männer, unter deren Augen Lessing sein Werk eben vollendet hatte. Graf Wilhelm von Schlaberndorf aus Breslau, der ältere Sohn des dirigirenden Ministers von Schlesien, und ein Bruder jenes Gustav von Schlaberndorf, dessen Andenken durch sein merkwürdiges und uneigennütziges Leben sich frisch erhält,[1]) steht oben an. Er hatte als Jüngling, auf einer Reise durch die angesehensten Länder Europas, in Rom sich die Freundschaft und Achtung Winkelmanns in einem Grade, wie kein Deutscher vor ihm, erworben, und diese wurde durch einen lebhaften Briefwechsel unterhalten.[2]) Neben ihm stand in der Freundschaft und Liebe Winkelmanns Philipp von Muzel-Stosch, Neffe und Erbe des durch seinen Sammel-Eifer bekannten Baron Stosch,[3]) welcher im Sommer 1766 von einer größern Reise nach Berlin zurückgekehrt war. Zum Unglück war ihnen jemand mit einer entstellten Nachricht von Lessing und seinem Werke, gleichzeitig mit der von Klotzens Angriff auf Winkelmanns Schrift über die Allegorie, zuvorgekommen. Eben ließ dieser seine Anmerkungen zur Geschichte der Kunst bei Walther in Dresden drucken. Doppelt gereizt schrieb er an den Buchhändler Walther:[4]) „Ich vernehme, daß ein Hallescher Professor, Namens Klotz, wider die Allegorie etwas drucken lasse. Ich ersuche Sie, mir dieses Gedruckte in Abschrift zu übermachen, damit ich in der Vorrede zu den Anmerkungen, wenn es der Mühe verlohnt, antworten könne. Ferner hat ein bekannter Dichter, wie man mich versichert, Hofmeister bei einem Studenten in Halle, Lessing, über den Laokoon, wider mich geschrieben. Beides bitte ich mir schleunig aus, denn ich halte die Vorrede so lange zurück, um Beiden in derselben zu antworten." Seine Verstimmung wuchs, als Walther sogar von einer Umarbeitung oder Vermehrung der Anmerkungen, mit Hinsicht auf die genannten Gegner, sprach.[5]) „Ich weiß nicht, wie Ew. Hochedelgeb. sich einbilden können, daß ich in dem Werke selbst eine Widerlegung zweier Hallenser, von denen der eine ein junger Bärenführer ist (das sollte Lessing sein), und in einer Untersuchung des ehrwürdigen Alterthums und der erhabenen Kunst, die beiden ein Geheimniß bleiben muß, einflicken wolle. . . . Jetzt will ich weder des einen, noch des andern gedenken. . . ."

Unterdessen war ein Brief des Grafen Schlaberndorf und darin eine Nachricht von Lessings Laokoon angelangt. Winkelmann verbirgt auch gegen ihn

---

1) Varnhagen von Ense, Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften. 2. Aufl. IV, S. 422 ff. „Graf von Schlaberndorf".

2) Winkelmanns Briefe von Förster II, 334 ff.

3) Vgl. Goethe's W. XLIV, 74—76. Eine Notiz über seinen Neffen und Erben enthält Nicolai's Anmerkung zu seinem Briefe an Lessing, Werke XIII, 162.

4) A. a. O. III, 39. Den 26. Mai 1766.

5) A. a. O. S. 44. Den 28. Juni 1766.

seine Verstimmung nicht. „Von Herrn Lessings Laokoon, schreibt er,[1]) ist mir nichts, als der Titel bekannt; ich wünschte die Schrift zu sehen, aber nicht, wie ein Professor von Zerbst mir eine Compilation aus der allgemeinen Weltgeschichte gerade auf der Post nach Rom übermachte, und wie es nachher auch ein Schwabe aus Tübingen machte." Des Grafen Anerbieten, ein Schreiben von ihm an Lessing zu befördern, wird in der Nachschrift höhnisch abgelehnt. „Sie erbieten sich gütigst, wenn ich etwas an Herrn Lessing wolle gelangen lassen, es zu besorgen. Dieses scheinet mir etwas vorauszusetzen. Ich wüßte nicht, womit demselben könnte gedienet sein; als einem Dichter müßten es Sonette sein!" —

Man muß das Vorangegangene kennen, um die Ehrlichkeit, die Würde in Winkelmanns Geständnissen, womit er bald darauf sein Unrecht gegen Lessing wieder gut macht, zu ermessen. Er hatte endlich den Laokoon in der Villa Albani gelesen, und schrieb von hier an Walther (den 16. August 1766): „Das mir gütigst übermachte Buch des Herrn Lessing habe ich richtig erhalten, und ich ziehe meine Meinung von demselben zurück, die mir zu vergeben ist, da ich von diesem gelehrten Manne vorher nichts gelesen hatte, und wenn derselbe vor meiner Abreise aus Deutschland durch etwas bekannt gewesen, konnte ich es ebenfalls nicht wissen, weil mein Gehirn mit alten Fränkischen Chroniken und mit Leben der Heiligen und dergleichen angefüllt war. Es wird, wo ich kann, demselben auf die würdigste Art geantwortet werden."

Und von demselben Tage an den Grafen von Schlaberndorf:[2]) — „Mein Freund! die Auszüge aus Herrn Lessings Schrift, welche mir ein Beweis nicht gemeiner Freundschaft sind, verdienen mehr als die Beschreibung der Villa des Cardinals. Aber irren Sie sich nicht, wenn Sie glauben, dieselbe von mir verlangt zu haben? Ich weiß es nicht. Den Werth dieser Auszüge vermindert nicht, daß ich das Buch selbst 8 Tage zuvor aus Dresden bekommen habe. Lessing, von dem ich leider nichts gesehen hatte, schreibt, wie man geschrieben zu haben wünschen möchte, und, wenn ich nicht seine Reise von Ihnen erfahren, wäre ich demselben mit einem Schreiben zuvorgekommen. Es verdient derselbe also, wo man sich vertheidigen kann, eine würdige Antwort. Wie es rühmlich ist, von rühmlichen Leuten gelobt zu werden, kann es auch rühmlich werden, Ihrer Beurtheilung würdig geachtet zu sein." Diese Aeußerung, von Stosch den Freunden Lessings mitgetheilt, machte Aufsehen; Lessing erhielt sie wörtlich von Gleim überschrieben.[3])

Zu einer direkten Verbindung zwischen Winkelmann und Lessing kam es

1) A. a. O. S. 42.

2) A. a. O. S. 64–65.

3) XIII, 205–6. Unter dem 25. September 1769 mit dem Bemerken: „Diese Stelle war mir besonders angenehm; denn ich hatte in Leipzig gehört: Winkelmann sei gegen meinen Lessing aufgebracht: er werde gegen den Laokoon schreiben, unartig, heftig. Diese Sage widerlegt sich durch diese Stelle."

dessenungeachtet nicht. Jene schöne begeisterte Anerkennung, ein unvergängliches Denkmal für Beide, wich schon nach Kurzem einer neuen Mißstimmung und Kälte, welche sich erst nur ablehnend äußerte (so schreibt er an Schlaberndorf den 10. December 1766: „Herrn Lessing bitte meine Hochachtung zu versichern; schreiben kann ich nicht; denn je weniger Briefwechsel nach Deutschland, desto besser. Lanzen mag ich auch mit keinem deutschen Gelehrten von hier aus brechen; es ist genug geschrieben! . . ."); später sogar in eine auffallende Verkennung seines großen Gegners ausartete, wie er denn in dem Briefe an Stosch vom 8. April 1767 von Lessings Buche sagt, „es sei schön geschrieben, jedoch nicht ohne bekannte Fehler in der Sprache"! und gar hinzufügt: „Dieser Mensch aber hat so wenig Kenntniß, daß ihn keine Antwort bedeuten würde, und es würde leichter sein, einen gesunden Verstand aus der Uckermark zu überführen, als einen Universitätswitz, welcher mit Paradoxen sich hervorthun will. Also sei ihm die Antwort geschenkt." [1]) Doch besann sich Winkelmann und antwortete Lessingen, seine Ansicht von dem höhern Alter der Laokoons-Gruppe vertheidigend, in der Einleitung zu den Monumenti inediti kurz, aber würdig. Uebergehen konnte ich aber jene gereizte Aeußerung in dem Briefe an Stosch nicht; sie trifft Lessing nicht; aber mit jener frühesten Aeußerung über ihn verglichen, steht sie zum Zeugniß da, daß Winkelmann nicht ohne innern Kampf zur Anerkennung eines Geistes, wie Lessing, sich entschließen konnte, der ihn bei der vorwaltenden Verstandesschärfe zuletzt mehr abstoßen, als anziehen mußte. Dieses gegenseitige Anziehen und Abstoßen spiegelt sich seitdem noch oft in dem Streite über Winkelmann und Lessing ab, wie nachmals über Schiller und Goethe, nur daß der Vergleich meist gegen Lessing ausfiel, weil man, beschränkt genug, verlangte, Lessing sollte zugleich Winkelmann sein!

Der Ruhm bleibt Lessingen, daß er die Größe Winkelmanns, trotz aller Kritik, zu welcher seine Werke ihn herausforderten, keinen Augenblick verkannte. Er war sich seines eigenen Werthes wohl bewußt. Als er seine Reise nach Italien nahe glaubte, schrieb er an Ebert, (Hamburg 18. October 1768, XII, 207): „Aber wissen Sie, was mich ärgert? Daß Alle, denen ich sage: ich reise nach Rom, sogleich auf Winkelmann verfallen. Was hat Winkelmann und der Plan, den sich Winkelmann in Italien machte, mit meiner Reise zu thun? Niemand kann den Mann höher schätzen, als ich: aber dennoch

1) Lange nachher, 1776, erhielt Lessing aus den Händen des Herrn von Stosch seine ganze Korrespondenz mit Winkelmann mit dem Bedinge anvertraut, „daß man nur das daraus bekannt mache, was die Welt wirklich interessiren könnte, mit Hinweglassung alles Individuellen, und aller der kleinen Nachrichten, wovon in seinen Werken das Ausführlichere und Richtigere vorkommt", wie Lessing an Daßdorf, den Herausgeber von Winkelmanns Briefen, (den 16. Sept. 1776, XII, 473) schreibt. Daß der große Mann die ihn betreffenden herben Aeußerungen stehen ließ — darauf hätte man kein so großes Gewicht legen sollen.

möchte ich ebenso ungern Winkelmann sein, als ich oft Lessing bin!" —

Einmal nur läßt er eine persönliche Bemerkung gegen Winkelmann fallen, jedoch in einer Verbindung, in einer Weise, welche die ganze Reinheit, die Uneigennützigkeit seiner Seele verräth. Das Bittere in seinem Tadel beruhte ohne Zweifel auf einer halbwahren Vorstellung von der Geschichte des fürchterlichen Zufalls, welcher am 8. Juni 1768 Winkelmanns ruhmvollem Leben ein gewaltsames Ende zu Triest bereitet hat. „Wie ich aus den Zeitungen sehe, schrieb Lessing an Nicolai den 5. Juli 1768 (XII, 199), so bestätigt sich die Nachricht von Winkelmanns Tode. Das ist seit Kurzem der zweite Schriftsteller, dem ich mit Vergnügen ein paar Jahre von meinem Leben geschenkt hätte. Das kömmt aber daraus, wenn man Kaiser besucht, und Schätze sammeln will." —

Der erste Schriftsteller, welchen Lessing im Sinne hatte, dem er so gern ein paar Jahre von seinem Leben geschenkt hätte, war der Verfasser von Tristram Shandy, der im Frühjahre 1768 in der vollen Kraft seines originellen Genius Winkelmann voranging. [1])

Noch gegen Ende seines Lebens trug sich Lessing mit dem Plane, eine neue und würdige Ausgabe von Winkelmanns Werken, die er mit Anmerkungen, Berichtigungen und Zusätzen begleiten wollte, zu veranstalten. Die von Riedel 1776 besorgte, mangelhafte und kenntnißlose Wiener Ausgabe bestärkte ihn nur in seinem Vorhaben, welches nur durch seinen Tod unausgeführt blieb. [2])

Zehntes Kapitel.

Nicht lange nach der Vollendung und Herausgabe des Laokoon, um die Mitte Juni 1767, [3]) machte Lessing in Gesellschaft eines jungen Edelmanns, Leopold von Brenkenhof, eine Reise nach Pyrmont. Brenkenhof war der Sohn des Geheimen Finanz-Raths Franz Balthasar von Brenkenhof, welcher sich unter der Regierung Friedrich des Großen durch volkswirthschaftliche Leistungen von großer Bedeutung, namentlich durch die Anlage des Bromberger Kanals, durch die Hebung der Landwirthschaft und der Bodenkultur einen bleibenden Na-

1) Bode's literarisches Leben. Von Böttiger. Berlin 1796 S. LVIII. „Lessing hatte nur zwei Männer, deren Leben er durch einen Theil des seinigen verlängert zu sehen wünschte. Dies waren Winkelmann und Sterne."

2) Siehe die Beilage.

3) XII, 174. An Klotz, Berlin den 9. Juni 1766. „Ich reise in einigen Tagen nach Pyrmont, und denke wenigstens meinen Rückweg über Halle zu nehmen. (Dies ist nicht geschehen.)

men gegründet hat.[1]) Das Haus des Geheimen Raths von Brenkenhof ward von allen betreten, welche durch den Schutz dieses einflußreichen Staatsmanns einen öffentlichen Dienst zu erlangen hofften oder Hülfe suchten. Wie sehr man sich hier drängte, erzählt Scheffner in seinem Leben,[2]) welcher in der gleichen Absicht einmal hinging, aber mißmuthig sich wieder entfernte. Besondere Liebe zu Kunst, Wissenschaft und Literatur wird dem Geheimrath Brenkenhof nicht nachgerühmt, und es ist auch nicht anzunehmen, daß Lessing die Freundschaft mit seinem Sohne für sich benützt hätte; nur ist gewiß, daß sein Bruder Karl nach einiger Zeit eine Stelle bei Brenkenhofs Vater, mit Lessings Zustimmung, aber ohne Erfolg suchte.[3]) „Der junge Brenkenhof also (erzählt Karl Lessing, Lessings Leben I, 264), welcher damals in Berlin seinen Hofmeister eben satt hatte, wählte sich Lessingen zu seinem Gesellschafter, und zog sogar zu ihm. Sie wurden einander zu gut, um einander viel zu geniren, und ihre Freundschaft verlor weder durch den Umgang, noch durch die Trennung. Sie reisten mit einander nach Pyrmont: Herr von Brenkenhof, um seiner Gesundheit willen, Lessing zur Gesellschaft." Das ist genug gesagt, um zu wissen, daß das Verhältniß Lessings zu diesem jungen Freunde ein ziemlich freies und loses war und blieb. Mit Lessings Abgang von Berlin löste es sich gänzlich. Leopold von Brenkendorf hat sich später als preußischer Obrist zu Potsdam durch mehrere militärische Schriften und zwei Bändchen Paradora[4]) bekannt gemacht, wo man bei aller Gewandtheit des Schriftstellers von irgend einer tiefern Spur seines frühern Umgangs mit Lessing nichts wahrnimmt, wenn nicht etwa jemand die Lust am Paradoxen dafür ansehen will. Ueber alles seltsam kommt es bei ihm heraus, wenn er das Wöllnersche Religions-Edikt von 1788 gegen die Berliner Aufklärer eifrig vertheidigt, und doch dabei Friedrich Nicolai seinen „alten Freund" nennt.

Lessing hatte schon im Mai seinem Gleim, bei Uebersendung des Laokoon, sein Vorhaben, „im Juni eine Reise nach Pyrmont zu thun und seinen Weg über Halberstadt zu nehmen", mitgetheilt (XII, 173) und ihn, der damals krank war, aufgefordert, zur Wiederherstellung seiner Gesundheit, ihn nach Pyrmont zu begleiten. „Außerdem (fügt er hinzu) verspreche ich mir wenig Vergnügen an einem Orte, den ich weder der Gesundheit, noch des Vergnügens wegen, sondern blos um mein Wort zu halten, besuchen werde." Gleim

1) S. Brenkenhofs Leben von F. B. Schönberg. Leipzig 1782, ergänzt durch eine Notiz bei Preuß Friedrich der Große III, 89.

2) Mein Leben, wie ich Johann George Scheffner es selbst beschrieben. Leipzig 1823. S. 121.

3) Lessing an seinen Bruder Karl aus Hamburg, den 22. December 1766. XII, 176. „Herr von Brenkenhof ist wieder in Berlin angekommen.... Hast Du sonst wegen der Stelle bei seinem Vater zu sprechen Gelegenheit gehabt?"

4) Paradora größtentheils militärischen Inhalts. s. l. 1780. 2. Aufl. 1783. — Paradora, zweites Bändchen, nicht militärischen, sondern die Pseudo-Aufklärung betreffenden Inhalts s. l. 1783. (Brenkenhof starb 1799.)

jedoch konnte ihm dazu nur wenig Hoffnung machen, weil er noch zu krank war und von den Aerzten abhing. Daß aber Lessing nach langer Trennung wieder zu ihm kam, freute ihn innig. „Kommen Sie, und bleiben Sie so lange Sie können und wollen. Wohnen Sie lieber auf dem Lande, als in der Stadt, so geb' ich Ihnen mein Gartenhaus ein; es hat eine ziemlich angenehme Lage, hat Quellen und Nachtigallen."

Auf dem Rückwege von Pyrmont hielt sich Lessing mehrere Tage in Göttingen auf. Die dortige Universität stand damals in ihrer größten Blüthe. Vor allen wirkte hier der große Orientalist und Exeget Johann David Michaelis, welchen Lessing unter seine frühesten und liberalsten Gönner zählen konnte, mit welchem er ein sehr anziehendes Verhältniß angeknüpft hatte. [1]) An die Unterredungen, welche Lessing bei diesem Besuche mit Michaelis pflog, knüpft sich ein für beide gleich rühmlicher, der Aufbewahrung würdiger Zug, welchen wir Schulz, einem Schüler von Michaelis, verdanken. [2]) Nachdem er die Wichtigkeit und Reichhaltigkeit von Michaelis Uebersetzung des alten Testaments, nebst den dabei befindlichen Anmerkungen für Ungelehrte („welche immer mit mehr Recht für Gelehrte, als für Ungelehrte betitelt werden können") entwickelt, fügt Schulz hinzu: „Es ist vielleicht nicht bekannt, daß Lessing derjenige war, der ihm den ersten Gedanken zur Verfertigung seiner Bibel-Uebersetzung, und zu der Einrichtung der Anmerkungen dazu, gegeben hat. Ich bin bei der Unterredung gegenwärtig gewesen, die die großen Männer mit einander über diesen Gegenstand auf Michaelis Studierstube gehalten haben, und erinnere mich noch lebhaft, was Lessings spöttelnde Bemerkung: „daß die Christen so wenig von dem erführen und benutzen könnten, was die Schriftgelehrten auf ihren Studierzimmern erfänden, in ihren Hörsälen vortrügen und in ihren gelehrten, meist lateinischen Schriften bekannt machten", für einen starken Eindruck auf Michaelis gemacht hat, und wie er von der Zeit an sich mit dem Plane zu einer Uebersetzung der Bibel beschäftigte." [3]) Es ist auffallend, daß Michaelis in seiner eigenen, von Hassenkamp herausgegebenen Lebensbeschreibung, Lessings Besuch mit keinem Worte gedenkt, während er den Besuchen zweier andern berühmten Männer im Sommer 1766, nämlich des Arztes Pringle's und Franklins, mehrere Seiten widmete (S. 102—111). Diese Lücke ergänzt nun der Herausgeber, welcher damals, (ein Vierteljahrhundert, ehe er diese Anmerkungen niederschrieb) in Göttingen studiert, und sowohl jenen Engländer, als Lessing kennen gelernt hat. Ich lasse auch

1) Siehe Lessings Schriften XII, 25. 27. Dieser Biographie Ersten Band S. 259.

2) Schulz (J. C. F.), Bemerkungen über Michaelis literarischen Charakter, in: J. D. Michaelis Lebensbeschreibung, von ihm selbst verfaßt, mit Anmerkungen von Hassenkamp (Consistorialrath in Rinteln). Rinteln 1793, S. 247. (Schulz war Professor der orientalischen Literatur an der Universität zu Gießen, wo er 1806 starb. Er war ein Schwestersohn Schlözers.)

3) Die Deutsche Uebersetzung des alten Testaments mit Anmerkungen für Ungelehrte, erschien in 13 Theilen in 4. von 1773—1783.

ihn mit eigenen Worten eintreten: „In eben dem Sommer (1766) kam auch Leſſing nach Göttingen; und der ſel. Dietze (der nachher noch nach Mainz gekommen und dort geſtorben iſt) ſtellte mich ihm auf der Bibliothek vor. Dieſer, unſer ſonſt großer Landsmann, gefiel mir doch bei weitem nicht ſo gut, wie jene beiden Engländer. Dieſe ſonſt als ſtolz verſchrieene Britten waren ſehr leutſelig und herablaſſend; jener Deutſche hingegen ſehr hoch einherfahrend und abſprechend in ſeinen Urtheilen, worüber der gute Dietze mehr wie einmal in große Verlegenheit gerieth. Doch (ſetzt Haſſenkamp ſelbſt hinzu) ich kann mich irren; ich habe den Mann nachher nie wieder geſehen, noch geſprochen, und der erſte Anblick, die erſte Entrevue kann bisweilen trügen.“ [1]) Soviel iſt gewiß, daß zwiſchen Leſſing und Dietze ein aufrichtiges freundſchaftliches Verhältniß ſich geſtaltete, welches in der gemeinſamen Neigung zur Kenntniß und Ergründung der romaniſchen Literatur ſeine Nahrung fand. Daran knüpfte ſich ein Briefwechſel, welcher, bis auf einen Brief Leſſings (aus Hamburg den 5. Jan. 1769) an Dietze, während der Belagerung von Mainz 1793, leider verloren gegangen iſt (XII, 220). Leſſing dankt ihm in dieſem Briefe für die ihm überſandte vortreffliche Ueberſetzung des Velasquez mit Anmerkungen, wodurch zuerſt in Deutſchland die Aufmerkſamkeit auf die alte ſpaniſche Nationalliteratur gerichtet wurde, und zollte ihm die gebührende Anerkennung und Bewunderung für ſeine Leiſtung. „Leben Sie wohl, wertheſter Freund, ſchließt der Brief, und vergeſſen Sie nicht, daß Sie der Einzige ſind, der in mehr als Einem Fache unſere Kenntniſſe der fremden Literatur erweitern kann.“ —

Daß Leſſing ſeinen alten Lehrer und Freund, den Profeſſor Käſtner, aufgeſucht haben werde, wird jeder gern vorausſetzen. Es iſt auch keine bloße Vorausſetzung. Dies beweiſen Käſtners Verſe: [2]) „An Leſſing bei ſeiner Durchreiſe in Göttingen, den 2. Auguſt 1766, da ein Tumult war.“ Mehrere Studenten (erzählt Pütter in ſeiner Selbſtbiographie I, 470) veranlaßten aus Muthwillen unter allerlei ausgeſtreuten, ganz erdichteten Gerüchten einen Auflauf, der etliche Tage hindurch manche Unruhe machte, wenn es gleich nicht zu großen Thätlichkeiten kam, auch der ungleich größere Theil der ſtudirenden Jugend keinen Antheil daran nahm. Zu Hannover inzwiſchen wurde die Sache für wichtig genug erachtet, um eine eigene königliche Commiſſion nach Göttingen zu ſchicken, die mit Wegſchaffung einiger unruhiger Köpfe der Sache ein Ende machte. An dieſen Vorfall alſo hat Käſtner das kleine Andenken an Leſſings damaligen Aufenthalt in Göttingen geknüpft:

---

1) Wie hier von Haſſenkamp, wird Dietze auch von dem Biographen und Sohne Schlözers (Leben I, 206) als ein Mann von Kenntniſſen, aber doch im Ganzen von keiner bedeutenden Gelehrſamkeit, dabei von ſehr ſchweigſamer Natur, aufgeführt, dem Leſſing in ſeiner Lebhaftigkeit daher leicht imponiren mochte.

2) Käſtners Werke I, 58.

Durch sanfter Lieder Klang die Wildheit zu bezwingen,
Sah man Amphion einst durch fremde Länder ziehen.
O Lessing! wäre Dir Amphions Kunst verliehen,
So müßtest Du für unsre Schwärmer singen. — [1])

Sehr angenehme Tage verlebte Lessing darauf in Halberstadt bei Gleim, seinem warmen Verehrer, der ihn damals nicht blos in einem seiner Gedichte feierte, [2]) sondern ihm auch seine Kasse, wie seine Bücher zur Verfügung stellte. Nach Berlin zurückgekehrt, ließ er einige Monate vorübergehen, während welcher Zeit Krankheit, verschiedene Reisen, Verdruß und zerstreuende Beschäftigungen ihn abgehalten hatten, wie er an Gleim, 31. October 1766, bekennt, demselben den Betrag einer Schuld von 6 Pistolen zu übersenden. Die Bücher behielt er noch zurück; er brauchte deren sogar noch einige mehr, die er bei Gleim gesehen hatte; „aber (wirft Lessing für sich selbst ein) — als wenn Sie Ihre Bücher nicht selbst brauchten! Wenn es noch Pistolen wären!" — Ueber diesen Punkt beruhigte ihn Gleim vollständig. „Meine Bücher brauch' ich so wenig, daß ich nebst denen, die Sie haben, noch eine Menge entbehren kann. Ist es nicht schon genug, daß ich für einen Lessing Bücher habe? Fordern Sie doch ja, so viel Sie wollen; sie stehen Ihnen alle zu Diensten!" Gleim war zu Ende des Jahres 1766 [3]) in Dresden gewesen und bedauerte es nachträglich lebhaft, daß Lessing nicht in seiner Gesellschaft war. Hagedorn rühmt er über die Maaßen. „Ein vortrefflicher Mann! The clearest head, and the sincerest heart! In den acht Tagen meines Dortseins (fügt er hinzu) sprachen wir täglich von Ihnen, und hofften, Ihrer Zusage gemäß, Sie dort zu sehen. Ueber Winkelmann seh' ich Gewitterwolken aufziehen. In Dresden hat er keinen einzigen Freund. Alle sind wider ihn aufgebracht. Wie sie's erzählen, haben sie Recht; aber, audiatur et altera pars. . . ."

Nicht lange vorher erhielt Lessing von Hamburg eine ganz unvermuthete Anfrage und eine sich daran knüpfende Einladung nach diesem Ort. Wir sind bei dem wichtigsten Wendepunkte in diesem Abschnitt von Lessings Leben angelangt.

---

1) Ein französischer Brief Lessings an Kästner (beiläufig bemerkt) aus Berlin den 16. October 1754 (in Kästners Werken IV, 73), fehlt in Lachmanns Ausgabe.

2) „An Lessing", 1766. (Gleims sämmtl. Werke I, S. 301.) Der Dichter beschreibt hier eine Vision, die Zerstörung des Helikons durch die Titanen:

— Wach geworden,
Dacht' ich zuerst, o Freund, an Dich!
Sind keine Dichter, keine Musen,
Ist kein Apollo mehr darauf,
Ist er zerstört, dacht' ich, so richtet
Ihn unser Lessing wieder auf!

3) Sein Brief an Lessing ist vom 6. Januar 1767.

Eilftes Kapitel.

Wenige Gegenstände unsrer Poesie und nationalen Bildung sind in jüngster Zeit von verschiedenen Seiten mit so viel Liebe und Erfolg behandelt worden, als die Geschichte des deutschen Theaters vor und nach Lessing. [1]) Nicht unwichtige Beiträge zu dem innern Verständniß dieser geistigen Bewegungen hat der Verfasser des ersten Theils dieser Biographie geliefert. Hieran anknüpfend, darauf zurückweisend, scheint es angemessen, daß ich hier auf die unmittelbar örtlichen Vorbereitungen und Bedingungen zu Lessings Wirksamkeit und Leistungen für die versuchte Begründung eines deutschen National-Theaters in Hamburg mich beschränke.

Die Idee, die bis dahin in Hamburg so gut, wie aller Orten in Deutschland, herrschende Prinzipalschaft aufzuheben und ein stehendes Theater unter dem stolzen Namen eines National-Theaters zu begründen, ging von Johann Friedrich Löwen aus, welcher nur noch als Romanzendichter in den Annalen der Literatur fortlebt, obschon ihn selbst im Leben das Schauspiel in seinem ganzen Umfange als Kunst und Poesie überwiegend beschäftigte. Da sein Streben mit der Geschichte des Theaters in Hamburg in der vorangehenden Periode auf das engste verflochten ist, wie er nachher neben Lessing einen Platz bei der neuen Unternehmung behauptete, so wird ein Rückblick auf seine Vergangenheit uns die Beschaffenheit dieses Bodens am besten kennen lehren.

Löwen [2]) kam als junger Mann von zweiundzwanzig Jahren (1751) nach Hamburg, weil er in Göttingen, wo er die Rechte studirt hatte und sich gern dem akademischen Leben ganz gewidmet hätte, die nöthigen Promotionskosten nicht hatte erschwingen können. Er war eben entschlossen, mit Empfehlungsschreiben von Hagedorn nach London abzugehen, als ihm ein Legationsrath Zink, der sein Talent erkannt hatte, ins Haus nahm, und ihn ermunterte, sich durch Schriften bekannt zu machen. Dies that er nun in rascher Folge. Seine satirischen und komischen Gedichte wurden gut aufgenommen, seine Romanzen erwarben ihm den Beifall der Literaturbriefe. Auch in der beschreibenden Gattung und in der Ode versuchte er sich glücklich. Die Liebe zum Theater wurde in ihm, wie bei so manchem guten Kopfe, wie selbst bei Lessing, durch den Umgang mit den Schauspielern und unmittelbare Berührungen mit dem Schauspielwesen, in

1) Von neuen Schriften nenne ich, außer den Werken, von R. E. Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Berlin 1847. L. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 2 Theile. Berlin 1848: eine Reihe von Aufsätzen von A. Hagen in den Neuen Preußischen Provinzialblättern von 1851 und 1852: Geschichte des Theaters in Preußen, worin die allgemeine Seite dieses reichhaltigen Stoffes beständig Berücksichtigung erfährt.

2) Jördens Lexicon deutscher Dichter und Prosaisten III, Artikel: Löwen (geboren zu Klausthal im Harze, 1729, mit Lessing in demselben Jahre).

welches damals eine neue Bewegung kam, erweckt, und dies gab endlich seinem Leben eine bestimmte Richtung. Was damals von den übrigen Plätzen in Bezug auf das Schauspiel galt, muß auch von Hamburg gesagt werden: nicht dem Geschmacke, noch der ausdauernden Gunst des Theaterpublikums, sondern der Einsicht und dem Muth einzelner Unternehmer, besonders aber der aufblühenden Kunst vorzüglicher Schauspieler und Schauspielerinnen, verdankte man es, wenn das deutsche regelmäßige Schauspiel, seit Gottscheds und der Neuberin Zeiten, bald den Kampf mit der Gleichgültigkeit der deutschen Fürsten, bald mit den Launen des Publikums bestand. Der fleißige Geschichtschreiber der Hamburger Bühne [1]) giebt uns in dieser Hinsicht ein eben so treues, als unerquickliches Bild der, unsrer Erzählung vorangehenden Periode, in dem Schwanken der Hamburger zwischen deutscher und fremder Kunst, zwischen den edlern Gattungen des Schauspiels und den Vorstellungen der gewöhnlichsten Künste des Marktes. Schon in der Neuberin, welche seit ihrem Erscheinen 1728 bis zu ihrem Abschiede von Hamburg 1740 dort häufig auftrat, fühlte sich Künstlerstolz und das Gefühl ihres verkannten Strebens bitter gekränkt, und als sie dem Rufe der Kaiserin Anna von Rußland folgte, rächte sie sich durch eine Abschiedsrede, welche Löwen zwar „eine unverschämte Abdankung" nennt, und die ihr den Zutritt in diese Stadt für immer verschloß; die aber doch beweist, daß man sich getroffen fühlte. [2])

In dem Jahre, als die Neuberin Hamburg verließ, trat die Schönemannsche Gesellschaft ins Dasein, und erschien auch in kurzer Zeit in Hamburg. Johann Friedrich Schönemann (ein Hannoveraner, der sich bei der Neuberin zu einem guten Schauspieler in komischen Rollen gebildet hatte,) bezeichnet als Direktor einer selbstständigen Truppe einen bemerkenswerthen Fortschritt des deutschen Theaters. Er hob Ordnung und Sitte in seiner Gesellschaft, brachte die komische Oper, das Singspiel, auf die Bühne, verdrängte die gangbaren schlechten Uebersetzungen durch bessere und gab im Allgemeinen den Ton an, welcher bis in die Zeit der französischen Revolution, in Rücksicht auf Spiel, Darstellung und Personal, auf deutschen Bühnen vorherrschte. Er hatte das Glück, an dem Herzog Christian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin einen Beschützer zu finden, und betrachtete daher für sich und die Seinigen Schwerin als eigentliche Heimath und Zufluchtsort. Was aber sein Unternehmen in Kurzem weit über seine Mitbewerber erhob und diese Gesellschaft unvergeßlich macht, ist, daß die ersten und größten deutschen Schauspieler, ein Eckhof, Ackermann, Schröder, unter ihm sich gebildet und hier ihren Ruhm gegründet haben. Nur

1) Joh. Fried. Schütze. Hamburgische Theater-Geschichte. Hamburg 1794. (Dieses Werk ist in diesem Abschnitte größtentheils benutzt, auch wo ich es nicht jedesmal anführe.)

2) Schütze I, 241.

Verschreibt euch einen Mann, geschickt zum Harlequin!
— Nehmt ihn zum Vorbild an u. s. w.

darin störte er den Erfolg seiner Bühne, daß er sich herausnahm, tragische Rollen zu spielen, und z. B. im Essex des Corneille mit Eckhof in die Schranken zu treten.[1]) Ueberhaupt werden tiefere Einsichten und Kenntnisse der Kunst ihm abgesprochen, wie sehr er auch in seinen Einrichtungen, in der Wahl der Stücke, Kenntniß des Bedürfnisses und gesundes Urtheil zeigte. Es gelang ihm auch, allgemeinern Sinn für das Bessere seiner Unternehmung in Hamburg zu wecken. Einige Stücke, welche von Schönemann in Hamburg zuerst gegeben wurden, machten ein ungewöhnliches Glück, und das eine, der Bocksbeutel, wurde noch zu Lessings Zeit gern gesehen.

Schönemann arbeitete unablässig an der Veredlung seines Unternehmens. So wurde bereits 1753 zu Rostock bei der Gesellschaft ein Institut gestiftet, an welchem Eckhof den meisten Antheil hatte. Die Schauspieler kamen an gewissen Wochentagen zusammen, und besprachen und belehrten sich wechselseitig über ihre Kunst. Schönemann selbst war Vorsitzender, Eckhof sein Stellvertreter. Doch schon in Jahresfrist zerschlug sich diese nachahmungswerthe, schöne Anstalt, welche erst Löwen zu Lessings Zeit wieder aufnahm. In Hamburg wurde den 15. Juni 1754 die letzte Sitzung dieser Art gehalten. Vielleicht war dieser Versuch nicht ohne Einfluß auf Löwens bald nachher erschienene Schrift: Kurz gefaßte Grundsätze von der Beredtsamkeit des Leibes (Hamburg 1755), die erste deutsche Schrift dieser Art, auf welche Engel in seinen Ideen zu einer Mimik zurückweist.[2]) Löwen trat um diese Zeit in persönliche Verbindung zu Schönemann sowohl, als seiner Tochter, damals schon einer Zierde der Bühne ihres Vaters. Er nahm sich mit Eckhof der Bühne seines Freundes mit Eifer an. Daß er um Hamburgs Bühne sich Verdienste erworben, wie sehr ihn auch sein unversöhnlicher Feind Dreier in vielen Spottschriften angriff, wird auch von dem Geschichtschreiber dieser Bühne anerkannt. Die Gesellschaft hatte in der That eine höhere Stufe der Vollkommenheit erreicht, das Publikum, wenngleich ohne Begeisterung für die Kunst, ließ es an Aufmunterung und Unterstützung nicht fehlen: als Schönemann im Jahre 1757 zur Ueberraschung Aller zurücktrat. Schönemann hatte sich nemlich durch eine Leidenschaft, welche er mit dem Dichter Alfieri theilte, durch die Liebhaberei zu Pferden, außer andern Ursachen, dem Theater immer mehr entfremdet. Eckhof und Löwen waren nicht lange fähig, den daraus erwachsenden Unordnungen zu steuern. Zum Unglück verließ Eckhof, in Folge ausgebrochener Mißhelligkeiten, Hamburg, und ging zu Schuch nach Danzig. Schönemann schloß also am 2. December 1757 die Bühne zu Hamburg, mit einem Epilog von Löwen. Dieser hatte sich unterdessen mit Dem. Schönemann verbunden und übersiedelte jetzt mit seiner Gattin und seinem Schwiegervater nach Schwerin, wo er die Stelle

1) Schütze, S. 247, erzählt hierbei eine charakteristische Anekdote.

2) Jördens a. a. O. 417 giebt den Inhalt der 12 Abschnitte der Schrift an. (Auf diesen wichtigen Gegenstand kommen wir zurück.)

eines Sekretairs so lange bekleidete, bis das Theater ihn von neuem nach Hamburg rief. Hier hatte Koch, welchen der ausbrechende (siebenjährige) Krieg gezwungen hatte, das Theater in Leipzig aufzugeben, die Schönemannsche Gesellschaft, zu welcher Eckhof bald zurückkehrte, glücklich erneuert. Es war (bemerkt Gervinus) „die Glanzperiode seiner Gesellschaft, welche hier sich länger, als irgend eine vor ihm, sechs Jahre hindurch (von 1758 bis 1763) fast ununterbrochen erhielt". Der Krieg hatte reiche Familien aus der Fremde nach Hamburg geführt, welche die Einnahmen des Theaters verstärken halfen. Bei einem ansehnlichen Personal, in welchem Brückner später ein Nebenbuhler Eckhofs wurde, konnte er alle Gattungen des Schauspiels besetzen. Die besten Köpfe Hamburgs fühlten sich angeregt, Koch zu unterstützen. Johann Christoph Bode gab bessere Uebersetzungen englischer und französischer Stücke (darunter Voltaire's Kaffeehaus, welches uns in der Hamburgischen Dramaturgie begegnen wird). Schiebeler, der glückliche Romanzendichter, verfertigte, noch als Gymnasiast, Theater-Reden für Koch. Die guten Köpfe, unter ihnen Bode und Moses Wessely, „ein einsichts- und geschmackvoller Jude", hielten mit Koch und einigen seiner Schauspieler Abendzirkel, in welchen über Sachen der Kunst und Bühne verhandelt wurde. Doch Kochs Aengstlichkeit, Phlegma und Eigensinn (sagt Schütze) hinderten ihn, von den Erinnerungen seiner Freunde überall den rechten Nutzen zu ziehen. Als endlich 1763 der Friede geschlossen war, fand Koch es für rathsam, Hamburg wieder mit Leipzig zu vertauschen. Seine Stelle nahm Ackermann ein, und indem wir ihn nennen, treten wir unmittelbar in die Sphäre ein, in welche Lessing gerufen worden. Nur wahr muß man das Lob nennen, das dieser Gesellschaft später Löwen (1766) gab, „daß sie sowohl in Ansehung ihrer Schauspieler, als auch der äußerlichen Pracht, die vorzüglichste in Hamburg wäre." Für Hamburg führte sie die glänzendste Epoche herbei. Diese Bühne wurde in der That, trotz so mancher Mißstände, die Wiege des heutigen deutschen Theaters, und leistete das, was Leipzig versprochen hatte. Was Eckhof für Schönemann, wurde mit der Zeit, nur in noch höherem Maaße, für Ackermann und das deutsche Theater sein Stiefsohn, der große Friedrich Ludwig Schröder, dessen treffliche Biographie durch F. L. W. Meyer (von Bramstedt) von nun ab für diesen Abschnitt eine Hauptquelle bildet. Zu Ackermann und seiner Familie gesellte sich die Blüthe der damaligen Schauspieler, Eckhof und seine Frau, Schulz, dessen Mutter und Schwester, nachherige Böck, Böck selbst, Hensel und Borchers: Namen, mit denen wir aus der Hamburgischen Dramaturgie vertraut sind. Ackermann hatte Sinn für das Große in seiner Kunst und dem entsprach sein Unternehmungsgeist. Er hatte bereits in Königsberg auf seine Kosten ein Schauspielhaus erbaut, jetzt führte er ein anderes in Hamburg auf, als Koch, welcher das alte Haus gepachtet hatte, ihm dasselbe entzog. Das neue Haus (am 31. Juli 1768, mit Löwens Prolog: Die Komödie, ein Tempel der Tugend, vor einer glänzenden Versammlung eröffnet), kam auf den Platz jenes,

aus der Geschichte der deutschen Oper [1]) wohlbekannten Opernhauses, „welches seine 87 Jahre lang zum Tempel der Kunst und Afterkunst gebraucht und nun dem Boden gleich gemacht wurde.“ Der schönen Ausstattung des neuen Schauspielhauses entsprach das Uebrige, und niemals war die Aussicht für ein stehendes Theater für Hamburg so groß wie jetzt, was der Geschichtschreiber der Hamburgischen Bühne hervorhebt, aber auch hinzufügt, daß ungeachtet der Schauspielliebe der Hamburger, es an Wärme für Kunst, dem theatralischen Geschmacke an Festigkeit, oft aber auch den Veranstaltungen der Prinzipale an innerem Werth oder echtem Glanz gebrach, um in einem merkantilischen Staate mehr als ein zeitlanges Aufopfern von Zeit und Geld zu verdienen. Ackermann strebte, beides zu vereinigen, nicht ohne empfindliche Schwächung seiner Kräfte, ohne entsprechenden Ersatz. Das Beste, welches der damalige Stand der dramatischen Literatur in Deutschland von Originalien und Uebersetzungen bot, wurde benützt. Neben den Stücken von Lessing, Schlegel, Krüger, prunkten freilich auch Löwens mittelmäßige Arbeiten. Löwen hatte das löbliche Streben, den Weg, welchen Diderot und Lessing sowohl theoretisch, als durch Muster gezeigt hatten, zu betreten; bei seinem Trauerspiel in Prosa: Hermes und Nestor (nach einer griechischen Anekdote) schwebte ihm Lessings Philotas vor. Er beklagte auch den schlechten Geschmack der Schauspieler, welche nicht lieber ein gutes prosaisches Trauerspiel von einem Akt, wie den Philotas, als ein erbärmlich übersetztes französisches von fünf Akten spielen wollten. Doch sein Talent kam der Absicht nicht nach; seine Stücke machten in keiner Gattung Glück; allein Ackermann war in dieser Beziehung nicht unabhängig genug, sich Löwens Einfluß zu entziehen. Dieser, welcher einen großen Theil des Jahres sich in Hamburg aufhielt, hier einen Theil seiner Pension, und was „sein Verleger Bock für seine Schreibereien ihm zusteuerte“, verzehrte, fängt in dieser Epoche an, in der Theatergeschichte Hamburgs eine bedeutende Rolle zu spielen: „als witziger Kopf (so nennt er sich in seinem „Lichtputzerschreiben“ selbst) und Stimmgeber auf Hamburgischen Kaffeehäusern, wie im Parterre als Ackermanns Rathgeber, Prologen-Schreiber, Theaterkritiker.“ Ackermann, von Natur gutmüthig und dankbar, ließ sich — versichert Schütze — durch Löwen zu manchen nachtheiligen Vorkehrungen verleiten, und als er seinen Anschlägen und Entwürfen Widerstand entgegensetzte, als er seine mittelmäßigen Stücke seltener auf die Bühne brachte, und mit Schröder selbst Hand ans Werk legte, verwandelte sich „der Schöngeist in seinen Feind“, und wie er früher seine Bühne erhoben hatte, suchte er in seinem Wochenblatt die Bühne, ihre Dichter und Uebersetzer (Hans Sachsens Schusterjungen nannte er sie) zu erniedrigen. Es erschien endlich von ihm (1766), ohne Namen, eine Flugschrift: „Sendschreiben an einen Freund über die Ackermannsche Schaubühne zu Hamburg“, worin manches

1) Geschichtliches über die Hamburgische Oper, an Ort und Stelle mündlich und literarisch gesammelt, enthält der Artikel in Lessings Kollektaneen XI, 352—355.

Wahre gesagt ist, z. B. über Ackermanns Sorglosigkeit und Fehler im Kostüm, über seine auffallende Eitelkeit, mit Eckhof in tragischen Rollen zu wetteifern, während er im niedrig Komischen glänzte; wobei jedoch manches Anzügliche und Verletzende gegen mehrere Schauspieler beigemischt war. Schröders Biograph läßt der Mäßigung im Tadel, so wie der aufrichtigen Ueberzeugung des Schreibers Gerechtigkeit wiederfahren; nur, meint er, hätte zu einer Zeit, wo Ackermann die Unterstützung des Publikums so dringend bedurfte, kein ehemaliger Freund von richtigem Zartgefühl sich diesen Tadel erlauben dürfen. Ackermann und seine Familie schwieg; ja er unterdrückte jede öffentliche Erwiderung seiner Freunde. Aber die Gesellschaft, „des Vorwurfs ungewohnt und verzogen", schalt laut den Verfasser. Dieser veröffentlichte jetzt eine Scheinwiderlegung, sein: „Schreiben an einen Marionetten-Spieler, als Abfertigung des Schreibens an einen Freund über die Ackermannsche Schaubühne. Im Namen des Ackermannschen Lichtputzers, Bremen 1766", eine Schrift, in welcher Bosheit und schneidender Spott noch weiter getrieben, übrigens manches Treffende, z. B. über die Werthlosigkeit der Ballette, gesagt wurde. Diese bittern Kritiken waren schon die Vorläufer einer Umwälzung, welche Löwen in der Verfassung des Hamburgischen und mittelbar des deutschen Theaters überhaupt zu bewirken suchte.

Wenn man den Biographen Schröders und den Geschichtschreiber des „Hamburgischen Theaters" hört, so war die Eitelkeit und Eifersucht einer Schauspielerin, der Mad. Henfel, die wahre und nächste Ursache jenes denkwürdigen Wechsels, in Folge dessen an Lessing gedacht wurde; aber im Kleinen, wie im Großen müssen „die großen Wirkungen aus kleinen Ursachen" auf das richtige Verhältniß zurückgeführt werden. Die Idee, die Prinzipalschaft aufzuheben und das Theater auf eine neue Stufe der Würde und Unabhängigkeit zu erheben, war lange vorher, nemlich von Joh. El. Schlegel, zur Sprache gebracht worden. Auf ihn verweist daher Lessing in der Ankündigung der Dramaturgie.[1]) Löwen hat nur zwanzig Jahre später Schlegels Vorschlag mit mehr Nachdruck und mit besonderer Beziehung auf Deutschland wieder aufgenommen.[2])

Unmittelbar nemlich nach jenen beiden kritischen Sendschreiben gegen die Ackermannsche Gesellschaft kam Löwens Geschichte des deutschen Theaters, der erste Versuch dieser Art, an der Spitze seiner theatralischen Schriften, heraus,[3]) ein Aufsatz, dessen geschichtlicher Gehalt uns freilich sehr unzulänglich erscheinen muß, dessen wahre Absicht jedoch erst verstanden und gewürdigt wird, wenn

1) VII, 2. Es geschah in dem (nach Jördens IV, 512) um 1746 geschriebenen Aufsatz, „Gedanken über das Theater und insonderheit das dänische". Werke III, 252.

2) „Als Schlegel zur Aufnahme des dänischen Theaters — ein deutscher Dichter des dänischen Theaters! — Vorschläge that" u. s. w. Lessing a. a. O.

3) J. F. Löwens Schriften, 4ter Theil. Hamburg 1766, enthält die Theatralischen Schriften, wovon S. 1—76 Geschichte des deutschen Theaters.

man sich an den Augenblick und an die Verhältnisse erinnert, unter denen er geschrieben wurde. „Der Vorwurf, den uns die Ausländer machen (beginnt Löwen), daß wir kein eigenes Theater haben, ist mehr als zu gegründet; und es würde blos eine übertriebene Eigenliebe seiner Nation verrathen, wenn man dawider streiten wollte. Der Herr Professor Gottsched hat sich zwar bei aller Gelegenheit die Mühe genommen, diesen, freilich für die schöne Literatur eines Volkes nicht sehr günstigen, Vorwurf von uns abzulehnen; allein, es ist sehr zu fürchten, ob er bei diesem Eifer viel gewonnen habe. Es ist bei einem solchen Streite nicht genug, ein langes Register größtentheils abgeschmackter, unsinniger und possenhafter Stücke anzuführen. Alles kömmt auf die große Frage an: Was das heiße, ein eigenes Theater haben? Sobald wir erst, statt der ewigen Uebersetzungen aus fremden Sprachen, eine Menge Originalschauspiele aufstellen können, die keiner andern, als der deutschen Nation anpassend sind; sobald unsere Lustspiele das unterscheidende Gepräge des deutschen Charakters führen, und nicht mehr französirend-deutsche Lustspiele sind; sobald eine Bühne, die dergleichen Originalstücke aufführt, auf öffentliche Kosten erhalten und unterstützt wird; sobald, aber gewiß nicht eher, werden wir ein eigenes Theater haben. Wenn man hiernach die Beschaffenheit unsrer gegenwärtigen Originalstücke, und unsers Theaters überhaupt, untersuchen will, so wird man das Unvollkommene und Mangelhafte durchgehends gewahr werden."

Man kann nicht in Abrede stellen, daß der damalige Zustand des deutschen Theaters im Wesentlichen treffend und bündig hier gezeichnet ist. Viel hervorragendere Geister, wie Herder,[1]) empfanden zur nämlichen Zeit dasselbe; aber erst Lessingen war es beschieden, selbst Hand anzulegen, und die Nothwendigkeit einer Reform zum allgemeinen Bewußtsein zu bringen. Gegen das Ende seines Aufsatzes kommt Löwen darauf zurück, nachdem er die Geschichte des deutschen Theaters bis zur Ackermannschen Gesellschaft und sogar seiner eigenen Kritik in den genannten zwei Sendschreiben herabgeführt hat. „So ist unser Theater beschaffen. Noch immer in den Jahren der Kindheit; und es ist schwer zu entscheiden, ob man die schlechte Aufnahme der deutschen Bühne den zu wenigen Genies für dieselbe, oder diesen Mangel der Genies der schlechten Beschaffenheit des Theaters zuzuschreiben habe." Er kann nicht umhin, „das kurze Register der wenigen deutschen Dichter anzuführen, die mit Recht und allein die Zierden unsrer Bühne heißen könnten." Gottsched wird ganz gestrichen. „Er hat allerdings Verdienst um das Theater; aber Verdienste, die man blos in das Fach eines Direkteurs, nicht eines Dichters, setzen muß. —

1) Herder in seinem Fragment „Ueber das deutsche Theater". (Herders Lebensbild von E. G. v. Herder. I. Band. 3te Abth. 1. Hälfte, S. 18—54. welches dem Herausgeber einem frühern Entwurfe zu der im J. 1767 erschienenen ersten Hauptschrift, „Fragmente zur deutschen Literatur", an welcher Herder schon in Königsberg zu schreiben begonnen hatte, zugehört zu haben scheint.

Diejenigen, welche allein Aufmerksamkeit und Achtung als theatralische Dichter verdienen, sind ihm diese sechs: Schlegel, Gellert, Lessing, Krüger, Cronegk und Weiße. In der That beherrschten diese Schriftsteller damals, wie man aus der Hamburgischen Dramaturgie sieht, die deutsche Bühne. Sich selbst übergeht Löwen mit billiger Bescheidenheit. Von Lessing aber spricht er mit ungeheuchelter Hochachtung und giebt ihm den ersten Platz, obschon Minna von Barnhelm noch nicht erschienen war. Persönlich stand er ihm ganz fern; daß er in dem Augenblicke, als er diese Stelle schrieb, etwa an ihn dachte, um seine Kräfte für die Hamburgische Bühne zu gewinnen, ist gewiß nicht anzunehmen. Nächst jenen von ihm ausgezeichneten dramatischen Dichtern nennt Löwen nur noch von Brawe und Geßner. Wieland will er, ungeachtet seiner Johanna Gray und seines bürgerlichen Trauerspiels Clementina, unter Deutschlands theatralischen Dichtern keinen Platz lassen. Endlich erwähnt er der seit einigen zwanzig Jahren aufgeführten und gern gesehenen Schäferspiele, deren Zahl jedoch, als würdig auf dem Theater beibehalten zu werden, er auf nicht mehr als sechs zurückführt. So war es, nach Löwen, zur Zeit mit dem deutschen Theater beschaffen: „Wenig gute Schriftsteller für dasselbe, noch weniger gute Acteurs, und gar keine Aufmunterung! Drei wichtige Hindernisse, die den Flor unseres Theaters beständig gehemmt haben.“ Dazu „die schlechte Kenntniß der Prinzipale zu allen Zeiten, wozu noch kommt, daß sie am unrechten Orte geizig oder verschwenderisch sind; der Mangel an Welt und Sitten bei den Schauspielern; die Gewohnheit der eingeführten Operetten und italienischen Intermezzen; der schlechte Schutz der deutschen Fürsten und der angesehensten Personen in den großen Städten; das Vorurtheil der Geistlichen gegen die Bühne“, und andere Hemmungen. Aber eines nicht zu vergessen: „die äußerste Empfindlichkeit unserer Komödianten für eine wohlmeinende Kritik. Nur erst hierinnen eine Aenderung, und die übrigen Hindernisse werden von wenigem Gewichte sein!“ —

Welches sind aber die Vorschläge, auf welche schließlich Löwen die Wiedergeburt des deutschen Theaters gründen will? Vor allen Dingen wird die Prinzipalschaft ganz aufzuheben sein; an ihrer Stelle „sollte der Fürst oder die Republik selbst das Direktorium führen, d. h. einen Mann wählen, welchem, begabt mit einer feinen Kenntniß der schönen Künste und Wissenschaften, die Annahme der Schauspieler, die Wahl der Stücke und die ganze Polizei des Theaters, ohne daß er selbst Schauspieler wäre, überlassen würde.“ Drei Städte sind es, auf welche Löwen vor allen sein Auge richtet: Wien, Hamburg und Berlin.[1]) Von Wien hofft er nichts, obgleich „die Gnade des Kaisers eine beständige deutsche Bühne daselbst unterhält. Oesterreich hat uns noch zu wenig gute Schriftsteller geliefert. . . . .“ Hamburg vielleicht — aber „es könnte diese Unterstützung nur und ganz allein in dem äußerlichen Auf-

1) Herder nennt a. a. O. nur Wien und Hamburg.

wande beſtehen, der aber aus mancherlei Urſachen, nicht die allgemeine Sorgfalt des Staates ſein wird. So vortreffliche Männer (bemerkt er) Hamburg auch in allen Arten der Wiſſenſchaften aufzuweiſen gehabt hat, ſo iſt doch bei den Meiſten bloße Neigung, viel Geſchmack, nie aber wahres Genie für das Theater geweſen. Berlin, glaubt hier Löwen, Berlin allein könne die Aufnahme des deutſchen Theaters herbeiführen. „Ein mächtiger König, ein Fürſt, der ſelbſt Geſchmack und Neigung hat, ſein Volk glücklich und vergnügt zu ſehen, eine republikaniſche Freiheit zu denken und zu ſchreiben, ein Zuſammenfluß von Männern, die entweder als Kritici oder als Schriftſteller bewieſen, daß ſie die würdigſten zur Aufnahme der deutſchen Literatur und der Bühne inſonderheit wären. Man zeige uns in einer einzigen deutſchen Stadt ſolche Genies bei einander, die mit vereinten Kräften das Ihrige dazu beitragen könnten. Möchten doch die Tage nicht ferne ſein, da man wenigſtens Hoffnung zu einem Unternehmen ſchöpfen könnte, das für die glücklichen Zeiten eines deutſchen Ludwig des Vierzehnten aufbehalten iſt.“ — Für den Augenblick ſchien aber hierzu die geringſte Ausſicht vorhanden. Damals begnügten ſich die Einwohner Berlins mit der Truppe des jüngern Schuch, von welchem Löwen (einige Blätter vorher) mit Verachtung ſpricht. „Es iſt für das deutſche Theater betrübt, ſagt er, daß in der größten deutſchen Reſidenzſtadt, wo die vortrefflichſten deutſchen Genies, ein Sulzer, Moſes, Ramler, Leſſing und Nicolai ſich aufhalten, gerade mit die ſchlechteſte Truppe, und zwar mit hoher obrigkeitlicher Erlaubniß, ihre Bühne hat.“ Unter ſolchen Umſtänden blieb denn doch Hamburg als der Ort, wo die Verbeſſerung des Theaters die meiſte Ausſicht in ganz Deutſchland hatte. Man wird Löwen das Recht widerfahren laſſen, daß er bei dieſen Vorſchlägen, deren ſo nahe bevorſtehende Ausführung ihm noch nicht vorgeſchwebt haben kann, weder eigennützig, noch parteiiſch verfuhr. Daſſelbe gilt von dem zweiten ſeiner Vorſchläge, der dahin abzielt, eine ordentliche Theaterſchule oder, wie er ſich ausdrückt, eine theatraliſche Akademie anzulegen, welche „gewiß von größerem Nutzen ſein würde, als die ſogenannten deutſchen Geſellſchaften.“ Dabei hat er auch die ſittliche Hebung des Standes der Schauſpieler im Auge; er räth im Ernſte zur Herſtellung der römiſchen Cenſoren, denen die Aufſicht über das Theater anvertraut würde.

Doch damit dieſe Vorſchläge und Wünſche eine beſtimmte Geſtalt annahmen, und zu einem feſten Entwurfe reiften, bedurfte es eines äußern Anſtoßes, womit es ſich, nach Schröders Berichte, ſo verhielt. [2]) Mad. Henſel wünſchte von ihrer Nebenbuhlerin, der als tragiſche Heldin in der Folge ſo berühmt gewordenen Karoline Schulz aus Wien, welche ſeit 1758 bei Ackermann war, befreit zu werden. Der Kaufmann Abel Seyler, welcher als ein Mann von Geſchmack, Kenntniſſen und Empfänglichkeit für die Freuden des Lebens ge-

2) F. L. Schröder, von F. L. Meyer, I, 148—149.

ſchildert wird, ſtand in einem vertraulichen Verhältniß zu Mad. Henſel; ihm klagte ſie es, daß ihrem Verdienſt ein zu enger Wirkungskreis geſetzt werde. Sie, der Tapetenfabrikant Bubbers (welcher ehemals bei Schönemann als Chevalier in dem feinern franzöſiſchen Luſtſpiel ſich ausgezeichnet hatte, ſo daß ſelbſt Franzoſen in dieſen Rollen ihn bewundert haben ſollen,[1]) und Löwen, welcher längſt wünſchte, mit beſſerem Gehalt für die Hamburgiſche Bühne zu wirken, und ihr ſeine talentvolle Gattin zuführen zu dürfen — dieſe drei beredeten Seyler, ſich an die Spitze eines Unternehmens zu ſtellen, welches Ehre und Reichthum im Gefolge hätte. Zwölf angeſehene Bürger und Kaufleute in Hamburg vereinigten ſich alſo zu der Abſicht, ein ſtehendes Theater, wie das Zauberwort damals klang: ein National-Theater zu ſtiften. Bubbers, Seyler und Tillemann (die beiden letztern hatten aus ihrem merkantiliſchen Schiffbruche eine Summe Geldes gerettet), als engerer Ausſchuß der Geſellſchaft, übernahmen die Entrepriſe, welche Seylers Namen trug, der ſie ſtiftete. An dieſe drei vermiethete dann (am 24. October 1766) Ackermann ſein Schauſpielhaus mit Decorationen und Zubehör, für tauſend Species Dukaten jährlich, auf zehn Jahre (von Faſtnacht 1767 bis 1777). Löwen trugen ſie das Direktorium auf; dem zufolge ſollte er für die Auswahl der Stücke und die Rollen-Vertheilung, auch durch Vorleſungen für die Bildung der Schauſpieler ſorgen: alles ſeine eigenen Ideen, ſo daß man ihn wohl nicht mit Unrecht für die Seele dieſer „Revolution" hielt. Auch iſt nicht zu zweifeln, daß der glückliche Gedanke, ohne welchen dieſes raſch und ſpurlos vorübergehende Unternehmen längſt der Vergeſſenheit anheim gefallen wäre, der Gedanke, Leſſing zu rufen, von Löwen ausging. Kurz vorher ſchrieb und verbreitete Löwen ſeine „Vorläufige Nachricht von der auf Oſtern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgiſchen Theaters."[2]) Es ſcheint überflüſſig, dieſes Programm ausführlicher zu beleuchten; denn die Grundgedanken kennen wir ſchon, es ſind die nämlichen, welche Löwen in dem Aufſatze über die Geſchichte des deutſchen Theaters, nur im Allgemeinen, entwickelt hatte. Bei Gelegenheit der theatraliſchen Akademie und der in ihr zu haltenden Vorleſungen, wird Leſſings theatraliſche Bibliothek beſonders hervorgehoben. Den Schauſpielern (heißt es im Beſondern) ſoll ein ihren Talenten angemeſſener jährlicher Gehalt ausgeſetzt, und für ihren Unterhalt im Alter geſorgt werden, wogegen ihnen eine gottesfürchtige und ſittliche Aufführung zur ſtrengſten Pflicht gemacht werden wird. In Einem Punkte weicht Löwen von ſeinen frühern Gedanken ab. Während er zum Schluſſe des ältern Aufſatzes von einer äußern Ermunterung und Erweckung jüngerer dra-

1) Schütze S. 270. Er betrat das Theater 1741, verließ es aber ſchon 1746, kehrte nach ſeiner Vaterſtadt Hamburg zurück, wo er eine Tapetenfabrik anlegte.

2) Abgedruckt in Schröders Leben II, 31—37, mit einem Vorwort Meyers, welches ſchließt: „Welchen Schwachheiten der Kunſtrichter und der Menſch (in Löwen) erlegen ſein mag, verächtlich war der gewiß nicht, deſſen Leſſing und Bode mit Achtung und Liebe gedachten."

matischer Talente durch ausgesetzte Preise (nach dem Vorgang der Bibliothek der schönen Wissenschaften) wenig hält, so hat er sich oder vielleicht die Gesellschaft dennoch zur Nachahmung, ja zur Ueberbietung Nicolai's bestimmen lassen. Es sollte hiernach jährlich ein Preis von fünfzig Dukaten auf das beste, gleichviel heroische oder bürgerliche Trauerspiel, und fünfzig Dukaten auf das beste Lustspiel gesetzt und das gekrönte Stück durch den Druck veröffentlicht werden. Allein bei dieser Verkündigung hatte es für diesmal sein Bewenden; erst zehn Jahre später wurde von dem Hamburgischen Theater ein zwar kleinerer Preis ausgesetzt, der aber nichts desto weniger in der deutschen Literatur Epoche gemacht hat.[1]) Zuletzt wird auf eine zweite Nachricht von der Einrichtung dieser Bühne bei Eröffnung derselben hingewiesen. Das Ganze verfehlte nicht, in Deutschland großes Aufsehen zu machen und Erwartungen zu erregen, hinter welchen die Ausführung nur zu sehr zurückblieb. In Hamburg aber ließ sich bald Zweifel und Mißtrauen gegen diese großartigen Versprechungen und Hoffnungen vernehmen. Man hielt eine bloße Privat-Unternehmung, ohne höhere Unterstützung, so großen Dingen nicht für gewachsen; man fand, daß Männer von zu verschiedenen Fähigkeiten und Ansprüchen dabei betheiligt seien. Es erregte Verstimmung, als es deutlich wurde, daß der in der Ankündigung angepriesene Theater-Direktor, als ein Mann „von untadelhaften Sitten und bewußten Einsichten in die Geheimnisse der Kunst", kein anderer als der Verfasser selbst war, nemlich Löwen. Mißgunst und Bosheit verfehlten daher nicht, wie gewöhnlich, das Große und Schöne bei diesem Vorhaben in den Staub zu ziehen. In einer Hamburgischen Wochenschrift von 1768 liest man folgendes beißende Epigramm mit der Ueberschrift: „Beurtheilung der vorläufigen Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters" (es ging Anfangs nur abgeschrieben von Hand zu Hand):

Klein ist der Bühne Ruhm, der Schade desto größer,
Der aus dem Zweck, sie zu verändern fließt:
Wenn die Veränderung nicht besser,
Als diese Nachricht ist. —

Ein Punkt verdient immerhin als ein Mißgriff, der auch nicht ungerächt blieb, angesehen zu werden, selbst wenn man von den unlautern Motiven, die dabei im Spiele gewesen sein sollen, absieht; dies war die Abschaffung des Ballets, unter dem Vorwande, daß dadurch der Würde des Theaters Eintrag geschähe; dadurch ward nemlich Karolinen Schulz, deren man sich um jeden Preis entledigen wollte, und ebenso Schrödern stillschweigend die Thür gewiesen. Jene erhielt mit ihrer Familie keine Einladung zu bleiben; diesem wurde die Erlaubniß dazu angeboten, die er aber verächtlich von sich wies, und mit Ab-

1) Der im Jahre 1775 von Sophie Charlotte Ackermann und Schröder ausgesetzte Preis auf eine deutsche Tragödie, um welchen Leisewitz und Klinger mit bekanntem Erfolge kämpften.

lauf der Prinzipalschaft seines Stiefvaters zu Ostern 1767 zu Kurz nach Mainz ging, der ihn mit Freuden aufnahm. So wurde dem neuen Unternehmen, so dem Publikum und gewissermaaßen Lessing ein unersetzlicher Verlust zugefügt, wodurch auf der andern Seite gar nichts gewonnen ward, weil die Unternehmer sich bald in die Nothwendigkeit versetzt sahen, ein viel schlechteres als das bisherige Ballet, und einen viel schlechtern Balletmeister, als Schulz, den Bruder Karolinens, anzunehmen. Diese Geschwister gingen zu Koch nach Leipzig, wo Karoline, eine Schülerin Eckhofs,[1]) zu der letzten und glänzenden Epoche der dortigen Bühne rühmlich mitwirkte. Die studirende Jugend strömte enthusiastisch zu den Vorstellungen. Auf den jungen Goethe, welcher damals hier studirte, übte Karoline Schulz „durch schöne schwarze Augen und Haare, anmuthige Gestalt und jugendliche Lebendigkeit des Spiels" die größte Anziehungskraft.[2])

Die Eindrücke einer begeisterten Jugend lassen sich in Goethe's Schilderung nicht verkennen. Wenigstens hat Schröder, indem er zwischen ihr und der Hensel, ihrer Nebenbuhlerin, einen Vergleich anstellt, im tragischen Fache letzterer vor Karoline Schulz den Vorzug gegeben, „deren gespreiztes Wesen, sagt er, Tänzer-Manieren, Aufwerfen der Lippen und gänzlicher Mangel des wahren Tons der Zärtlichkeit", dem Trauerspiel nicht zusagten. Nur ihre Jugend, ihre Lebhaftigkeit, ihr Talent für Zofen und muntere Rollen, ihr Tanz, ihre Mannigfaltigkeit, und der Vortheil, eine Zeit lang keine Nebenbuhlerin zu haben, konnten ihr den Beifall erwerben, dessen sie bis zu ihrer Abreise von Hamburg genoß.

Von den Mitgliedern des neuen Personals, welche größtentheils der Ackermann'schen Gesellschaft angehörten, wird bald und soweit gehandelt werden, als es Lessings Verhältniß zu ihnen erfordert. Welche Schwächen und Mängel übrigens der Kritik das Unternehmen bot, alles wurde reichlich durch den folgenreichen Beschluß aufgewogen, Lessing als Dramaturgen und Consulenten (mit einem Jahrgehalt von 800 Thalern) zu berufen,[3]) neben welchem dann Löwen (dessen Frau und Tochter zur Gesellschaft traten,) die Stelle des Direktors und Uebungslehrers annahm. Am 4. November 1766 wandte sich Löwen an Nicolai, bei Uebersendung der „Vorläufigen Nachricht", mit der Bitte, Lessing in Bezug auf den ihm zugedachten Antrag zu prüfen.[4]) Lessing bedachte sich nicht lange, der Einladung Folge zu leisten; seine damalige Lage sowohl, als die großen Erwartungen, welche Löwens vorläufige Nachricht auch bei ihm erregt haben muß, erklären seine Bereitwilligkeit. Ueber beides hat er sich nach dem nur zu

1) Chronologie des deutschen Theaters S. 227.

2) Schäfer, Goethes Leben I, S. 67.

3) Schröders Leben I, 180. Gleim spricht (Briefe an Klotz I, 108) nach Hörensagen von 1000 Thlr. Gehalt.

4) Aus Nicolai's ungedrucktem Briefwechsel, in Danzels Papieren.

raſchen Verfalle des Unternehmens, am Schluſſe der Dramaturgie mit der ihm eigenen Offenheit, wenn auch nicht ohne Bitterkeit, ausgelaſſen: „Als, vor Jahr und Tag, einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen Verſuch zu machen, ob nicht für das deutſche Theater ſich etwas mehr thun laſſe, als unter der Verwaltung eines ſogenannten Prinzipals geſchehen könne: ſo weiß ich nicht, wie man auf mich dabei fiel, und ſich träumen ließ, daß ich bei dieſem Unternehmen wohl nützlich ſein könnte. — Ich ſtand eben am Markte und war müßig; Niemand wollte mich dingen: ohne Zweifel, weil mich Niemand zu brauchen wußte; bis gerade auf dieſe Freunde! — Noch ſind mir in meinem Leben alle Beſchäftigungen ſehr gleichgültig geweſen: ich habe mich nie zu einer gedrungen, oder nur erboten; aber auch die geringfügigſte nicht von der Hand gewieſen, zu der ich mich aus einer Art von Prädilektion erleſen zu ſein, glauben konnte."

„Ob ich zur Aufnahme des hieſigen Theaters konkurriren wolle? darauf war alſo leicht geantwortet. Alle Bedenklichkeiten waren nur die: ob ich es könne? und wie ich es am beſten könne?" —

Hier folgt jenes berühmte Bekenntniß Leſſings über ſeinen Beruf als Dichter, woraus wir für dieſen Ort ſo viel entnehmen können, daß die neue Verwaltung zuerſt und vor allem Leſſing als Theater-Dichter habe anſtellen wollen, was er zwar ablehnte, ohne daß man aber anzunehmen berechtigt wäre, er habe ſchon damals jene Betrachtungen angeſtellt, auf Grund deren er voll Mißmuth über geſcheiterte Hoffnungen ſich den Namen eines Dichters rund abſpricht. Das Bewußtſein, daß er von jeher langſam arbeitete (im Gegenſatze zu ſeinem Freunde Weiße, welcher ſich von Leſſing hat ſagen laſſen müſſen, er möge es ſich ſchwerer machen, dem Mendelsſohn einen Boileau wünſchte), mußte ihm ſagen, daß er es bleiben laſſen müſſe, „ein Goldoni" für das deutſche Theater zu werden, und es wie jener, mit dreizehn neuen Stücken in einem Jahre zu bereichern. Was Leſſing dagegen zu übernehmen bereit war, war die Theater-Kritik, in einem Umfange und nach einer Methode, wovon die Geſchichte des neuern Theaters und der Kritik bis dahin kein Muſter aufzuweiſen hatte. Dies näher darzulegen, iſt die Abſicht der folgenden Blätter. Wie weit und in welcher Art dagegen Leſſing als Conſulent auf das Unternehmen wirken ſollte oder gewirkt hat, läßt ſich aus den erhaltenen Schriften nicht deutlich erſehen. Dieſe Vereinigung bezeichnet der geiſtvolle und vollgültige Verfaſſer der Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt [1]) wohl nicht mit Unrecht als einen Fehler in der Organiſation des Theaters, der freilich (ſagt er) noch oft wiederkehren ſollte. „Leſſing hatte eine falſche Stellung zu den Künſtlern, ſeine Kritik erſchien nicht unabhängig, da er als Conſulent gewiſſermaaßen ein Mitglied der Verwaltung war, auf deren Koſten obenein die Herausgabe der Dramaturgie geſchah. So trug die Kritik das Gepräge der Amtlichkeit, und ihre Veröffent-

1) Ed. Devrient, II, 175.

lichung hatte etwas Gehässiges. Die Unternehmer mußten dadurch in unausgesetzte Collision mit der Empfindlichkeit der Schauspieler kommen; denn für die Kritik, die sie bezahlten, hatten sie auch einzustehen." Dies erklärt, wie eine Schauspielerin (Dem. Mecour) im Voraus, von der Kritik ausgenommen zu werden, fordern konnte, und dies von der Verwaltung und von Lessing (ein Verlust für ihren Ruhm!) gewährt werden mußte.

Wie sehr es Lessing um die Sache, und wie wenig um seine Person zu thun war, zeigen die Worte seines Briefes aus Hamburg an seinen Bruder Karl in den ersten Wochen seines Aufenthalts (den 22. December 1766): „Ich kann Dir nur erst so viel melden (schreibt er), daß die bewußte Sache, derentwegen ich hauptsächlich hier bin, einen sehr guten Gang nimmt, und daß es nur auf mich ankömmt, sie mit den vortheilhaftesten Bedingungen zu schließen. Allein du kennst mich, daß der klingende Vortheil bei mir eben nicht der vornehmste ist; und solchemnach äußern sich andre Bedenklichkeiten, derentwegen ich erst beruhigt sein muß, ehe ich mich völlig bestimme." Für alle Fälle indessen möge der Bruder die Wohnung gegen das Neujahr aufsagen; denn (setzt er hinzu): „es mag mit mir werden, wie es will in Ansehung Hamburgs, so bleibe ich doch nicht über Ostern in Berlin." Seine Zurückkunft verschiebt er spätestens auf den fünften oder sechsten kommenden Monats (Januar 1767).

Lessing faßte gleichzeitig eine andere Aussicht in Hamburg, wovon ich hier gleichfalls schon ein Wort einfließen lassen muß. Er lernte nemlich Bode'n kennen, welcher nach vielen wunderbaren Lebensfügungen [1]) seit zehn Jahren in Hamburg als Literat lebte, und durch seine Verhältnisse zu Koch, zu Eckhof und andern Schauspielern, auch mit dem Theater in Verbindung getreten war. Eine reiche Heirath weckte ein schon früher gehegtes Lieblings-Projekt in ihm auf: er wurde aus einem Schriftsteller ein Buchdrucker. Er rechnete auf Beschäftigung durch die neue Seyler'sche Theaterverwaltung. Es ward ausgemacht, daß in seiner Druckerei nicht allein alle Zettel und Flugblätter für das tägliche Bedürfniß des Theaters, sondern auch alle neuen Schauspiele und Theaterkritiken gedruckt werden sollten. Indem Lessing auf den Plan einging, sich mit Bode für dieses Geschäft zu verbinden und bereits sich Hoffnung machte, Gleims Schriften in Druck und Verlag zu erhalten (der übrigens damals selbst, in Verbindung mit einem Freunde in Magdeburg, ähnliche Pläne im Sinne hatte), bildete das Theater einen ungezwungenen Anknüpfepunkt für dieses scheinbar so ungleichartige Unternehmen.

Seine Hoffnungen, seine Entwürfe spricht Lessing nach der Rückkehr von Berlin an Gleim, den 1. Februar 1767, mit diesen Worten aus: „Ich weiß nicht, wo ich anfangen soll: so vielerlei habe ich Ihnen zu melden. Ja, in Hamburg bin ich gewesen; und in neun bis zehn Wochen denke ich wieder hin

1) J. J. C. Bodes literarisches Leben. Von Böttiger. Berlin 1796.

zu gehen, — wahrſcheinlicher Weiſe, um auf immer da zu bleiben. Ich hoffe, es ſoll mir nicht ſchwer fallen, Berlin zu vergeſſen. Meine Freunde daſelbſt werden mir immer theuer, werden immer meine Freunde bleiben; aber alles Uebrige, von dem Größten bis zum Kleinſten. — Doch ich erinnere mich, Sie hören es ungern, wenn man ſein Mißvergnügen über dieſe Königin der Städte verräth. — Was hatt' ich auf der verzweifelten Galeere zu ſuchen? — Fragen Sie mich nicht: auf was ich nach Hamburg gehe. Eigentlich auf nichts. Wenn ſie mir in Hamburg nur nichts nehmen, ſo geben ſie mir eben ſo viel, als ſie mir hier gegeben haben. Doch Ihnen brauche ich nichts zu verhehlen. Ich habe allerdings mit dem dortigen neuen Theater und den Entrepreneurs deſſelben eine Art von Abkommen getroffen, welches mir auf einige Jahre ein ruhiges und angenehmes Leben verſpricht. Als ich mit ihnen ſchloß, fielen mir die Worte aus Juvenal bei:

Quod non dant proceres, dabit histrio. — [1])

Ich will (fügt er hinzu) meine theatraliſchen Werke, welche längſt auf die letzte Hand gewartet haben, daſelbſt vollenden und aufführen laſſen. Solche Umſtände waren nothwendig, die faſt erloſchene Liebe zum Theater wieder bei mir zu entzünden. Ich fing eben an, mich in andern Studien zu verlieren, die mich gar bald zu aller Arbeit des Genies würden unfähig gemacht haben. Mein Laokoon iſt nun wieder die Nebenarbeit. Mich dünkt, ich komme mit der Fortſetzung derſelben, für den großen Haufen unſerer Leſer, auch noch immer früh genug. Die wenigen, die mich jetzt leſen, verſtehen von der Sache eben ſo viel, wie ich, und mehr."

Zwölftes Kapitel.

So wäre alſo „die wieder erwachte Liebe zum Theater", die Wiederaufnahme ſeiner theils begonnenen, theils entworfenen dramatiſchen Stücke als die erſte herrliche Frucht des noch ſo jungen Verhältniſſes zum Hamburgiſchen Theater zu betrachten. Laokoon iſt ihm ſchon die Nebenarbeit. Das nächſte, was Leſſing in Berlin vornimmt, iſt in der That die Beſchleunigung der Herausgabe ſeiner Luſtſpiele.[2]) Zum erſtenmal gab Leſſing darin Minna von Barnhelm. Dieſes Stück war, wie der Laokoon, in Breslau zwar angelegt,

1) Juvenal. Sat. VII, v. 90.

2) Luſtſpiele von G. E. Leſſing. Zwei Theile. Berlin bei Voß, 1767. Zweite Aufl. Ebend. 1771. Dritte Aufl. 1786. Vierte Aufl. 1803. Neben Minna von Barnhelm erſcheinen hier: Der junge Gelehrte. Die Juden. Der Miſogyn. Der Freigeiſt. Der Schatz. Lachmanns Ausgabe im 2. Bde.

auch größtentheils niedergeschrieben, aber erst in Berlin ausgerundet und vollendet. Er brachte Ramlern davon jeden Akt (berichtet Nicolai XII, 166), las ihm solchen selbst vor, und ließ ihn so lange in seinen Händen, bis er ihm den folgenden Akt vorlesen konnte. Zu jeden Akt legte Ramler (es war so ausgemacht worden) ein Blättchen zur Kritik oder zu Verbesserungs-Vorschlägen, welche Lessing bis zu zwei oder drei annahm. Er hatte bald in Breslau das Gefühl, daß er mit diesem Stücke eine höhere Stufe des deutschen Lustspiels erstiegen habe. Er schrieb damals (den 20. August 1764) Ramlern über dieses Stück: „Wenn dieses nicht besser, als alle meine bisherigen dramatischen Stücke wird, so bin ich fest entschlossen, mich mit dem Theater gar nicht mehr abzugeben."

Welche literarische Anregungen bei diesem Stücke mitgewirkt, wie viel Lessing der Lehre und dem Vorbilde Diderots verdankte, welcher Gattung des Lustspiels im engern Sinne Minna angehört, welche Stelle es in der Entwickelung der deutschen dramatischen Literatur einnimmt: Fragen, welche am Schlusse des ersten Bandes dieser Biographie schon zur Sprache gebracht sind, werden weiterhin, bei Erörterung der Dramaturgie Lessings, beleuchtet. Die Rolle, welche dieses Lustspiel in der Entwickelung unseres patriotischen und nationalen Bewußtseins spielt, ist von Goethe in dem Rückblick auf seine eigene Bildungsgeschichte mit Meisterhand gezeichnet, und wenn diese Stelle immer von neuem zum Ruhm des Dichters des ersten deutschen National-Lustspiels angeführt wird, so darf sie hier am wenigsten fehlen. Goethe greift zurück in die innerste Seele des höhern geistigen Lebens, wie es durch Friedrich den Großen in die deutsche Poesie gekommen, und entwickelt, in welchem Sinne eine Nation, wenn sie für irgend etwas gelten will, eine Epopöe besitzen muß, wozu nicht gerade die Form des epischen Gedichts nöthig sei. „Denn der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes ist der Anfang und das Ende der Kunst." Wie viel mehr wird dies von Lessings Drama gelten, als von Gleims Kriegsliedern oder Ramlers Oden (die Goethe anführt)! und so hat der große Meister den Kern unseres Nationalbewußtseins in seinen Bekenntnissen getroffen, wenn er, zu Minna übergehend, sagt: „Eines Werkes aber, der wahrsten Ausgeburt des siebenjährigen Krieges, von vollkommenem norddeutschen Nationalgehalt, muß ich hier vor allen ehrenvoll erwähnen; es ist die erste, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion, von specifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that: Minna von Barnhelm. Lessing, der, im Gegensatze von Klopstock und Gleim, die persönliche Würde gern wegwarf, weil er sich zutraute, sie jeden Augenblick wieder ergreifen und aufnehmen zu können, gefiel sich in einem zerstreuten Wirthshaus- und Welt-Leben, da er gegen sein mächtig arbeitendes Innere stets ein gewaltiges Gegengewicht brauchte, und so hatte er sich auch in das Gefolge des Generals Tauenzien begeben. Man erkennt leicht, wie genanntes Stück zwischen Krieg und Frieden, Haß und Neigung erzeugt ist. Diese Produktion war es,

die den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete."

„Die gehässige Spannung, in welcher Preußen und Sachsen sich während dieses Krieges gegen einander befanden, konnte durch die Beendigung desselben nicht aufgehoben werden. Der Sachse fühlte nun erst recht schmerzlich die Wunden, die ihm der überstolz gewordene Preuße geschlagen hatte. Durch den politischen Frieden konnte der Friede zwischen den Gemüthern nicht sogleich hergestellt werden. Dieses aber sollte gedachtes Schauspiel im Bilde bewirken. Die Anmuth und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen überwindet den Werth, die Würde, den Starrsinn der Preußen, und sowohl an den Hauptpersonen, als den Subalternen, wird eine glückliche Vereinigung bizarrer und widerstrebender Elemente kunstgemäß dargestellt." —

Minna von Barnhelm war das Muster, nach welchem Goethe zu Leipzig seine ersten Stücke, „die Laune des Verliebten" und „die Mitschuldigen", vorzüglich letzteres, anlegte und durcharbeitete. „Lessing, sagt er in demselben Buche seiner Bekenntnisse, hatte in den zwei ersten Akten der Minna ein unerreichbares Muster aufgestellt, wie ein Drama zu exponieren sei, und es war mir nichts angelegener, als in seinen Sinn und seine Absichten einzudringen." Dieses Lob wird von Goethe späterhin zwar und insofern eingeschränkt, als „der dritte Akt ein Stocken der Handlung und des Fortschritts zeige. Da erscheint nemlich ein retardirender Auftritt zwischen dem Wachtmeister und Franziska. Man sieht, Lessing hat Lust an den Charakteren selbst gewonnen und spielt nun mit ihnen, malt sie zu eigenen Scenen aus, die als solche recht schön sind." [1]) So wenig auch hierbei ein Mangel in der künstlerischen Begrenzung und gleichmäßigen Durchführung in Abrede zu stellen ist (bemerkt ein einsichtsvoller Kri-

1) Goethe kommt in den Gesprächen mit Eckermann öfter auf diesen Gegenstand zurück. Als Eckermann in der Minna mit Recht das Gemüth, die liebenswürdige Natürlichkeit und Heiterkeit, die freie Weltbildung eines heitern, frischen Lebemenschen denjenigen gegenüber hervorhob, welche noch immer behaupten, Lessing wäre ein kalter Verstandesmensch — bemerkte Goethe (II, 327): „Sie mögen denken, wie das Stück auf uns junge Leute wirkte, als es in jener dunkeln Zeit hervortrat. Es war wirklich ein glänzendes Meteor. Es machte uns aufmerksam, daß noch etwas Höheres existire, als wovon die damalige schwache literarische Epoche einen Begriff hatte. Die beiden ersten Akte sind wirklich ein Meisterstück der Exposition, wovon man viel lernte und wovon man noch immer lernen kann. Heutzutage will freilich Niemand etwas von Exposition wissen; die Wirkung, die man sonst im dritten Akt erwartete, will man jetzt schon in der ersten Scene haben, und man bedenkt nicht, daß es mit der Poesie, wie mit dem Seefahren ist, wo man erst auf einer gewissen Höhe sein muß, bevor man mit vollen Segeln gehen kann." Ein andermal (I, 251) zieht Goethe nur die Exposition in Molières Tartüffe der in Lessings Minna vor. Um so komischer ist das Urtheil, welches Rochon de Chabannes in der französischen Minna von Barnhelm: Les amans généreux (1775), über die Exposition des Stückes gefällt hat. (Karl Lessing an seinen Bruder. Werke XIII, 522.)

tiker)[1]), so ist er doch untrennbar verbunden mit dem größten Vorzuge des ganzen Lustspiels, mit seiner Volksthümlichkeit im besten Sinne des Wortes, welche offenbar großentheils auf jenen retardirenden Auftritten beruht. Eine andere Bemerkung desselben ist ganz im Geiste Goethes gehalten und spricht nicht den kleinsten Vorzug des Stückes aus: nemlich die darin zum erstenmal in dieser Vollkommenheit bewiesene Kunst des Motivirens, worauf Goethe (mehr noch als Schiller) bei seinen dramatischen Arbeiten so viel Gewicht legte. Diese Kunst tritt nicht blos in dem Gange und dem Fortschritt der Handlung hervor; sie spricht zu uns aus jedem einzelnen Charakter, daher diese Personen eine unvergleichliche und nie verlöschende Popularität sich errungen haben; wenn schon der Jubel, das mit dem Lessings Zeitalter in diesem Tellheim, Werner, Just, in dem Franzosen, in Minna und Franziska leibhafte Urbilder aus der unmittelbaren Vergangenheit und Umgebung erkannte, mit jenem vorübergehen mußte. Aber heute noch, nach einem Jahrhundert, wirken diese Charaktere durch ihre innere poetische Wahrheit; sie sprechen als Zeugen und Mithandelnde einer großen, ja einzigen Zeit. Tellheims Charakter ist es, welcher den Grundton, den ernsten Grundton des Stückes von Anfang bis zu Ende angiebt. Jeder von den übrigen Charaktern erinnert in verschiedenen Graden daran, daß wir vor einem Lustspiel sind, von dem lächerlichen Zerrbilde des anmaßlichen Franzosen, bis zu dem rührenden Humor des großmüthigen Wachtmeisters; nur Tellheim ist von jedem Komischen frei; wie er ist, in dieser eigenthümlichen Verschmelzung seines Standes, Charakters und seiner Verhältnisse, zeigt Tellheim viel eher die Anlage zu einer Gestalt in einer echten Tragödie. Sein Wesen, sein Leiden wie sein Handeln, erinnert fast an die Comedias des spanischen Theaters, in dessen klassischen Zeiten, welche zwischen dem französischen Begriffe des Lust- und Trauerspiels eine gewisse undefinirbare Mitte einnehmen. Sollte Lessing die Stücke des Lope de Vega und Calderon, auf deren hohen eigenthümlichen Werth er in der Dramaturgie hinweist, damals nicht schon gekannt und vor Augen gehabt haben?[2]) Mit diesen möchte ich die Anlage und Charaktere der Minna lieber vergleichen, als mit Shakespeare, womit Manche Lessingen hier verglichen haben.[3]) Die hohe symbolische

---

1) W. A. Passow, Ueber Lessings Minna von Barnhelm. (Meininger Programm 1846.)

2) Wenn Hölscher in seinen werthvollen Aufsätzen: „Lessing als Dramatiker (Siegener Programm 1843. S. 19) äußerte: „Man sollte sogar fast vermuthen, daß er mit Calderon bekannt gewesen sei, indem er einen diesem Dichter geläufigen Stoff zu einem Trauerspiel, „das Horoskop", wählte — so hat er sich nur nicht erinnert, daß Lessings genaue Bekanntschaft mit dem spanischen Drama aus der Hamb. Dramaturgie über allen Zweifel steht. — 1758 schrieb Lessing scherzend an Mendelssohn: Mein kleinster Vorsatz ist jetzt, wenigstens noch dreimal so viel Schauspiele zu machen, als Lope de Vega.

3) In den Briefen über die Wienerische Schaubühne, Wien 1768, S. 29 (Klotzens Bibliothek der schönen Wissenschaften 1769, IX. Stück, 3. Band, S. 97) warf der Verf.

Bedeutung der Ehre in der Potenz, zu welcher sie in dem Officier-Stande des preußischen Heeres durch den siebenjährigen Kriege gesteigert und erhalten wurde, der spannende Conflict zwischen Ehre und Liebe, in welchen Tellheim durch seinen Prozeß mit dem Staat und seine von der edelsten Handlung herbeigeführte Verarmung geräth, so daß ihm die Treue gegen die Geliebte zu einer Frage der Ehre gemacht wird, die Folgerichtigkeit, womit Tellheim (um einen treffenden Ausdruck Herders zu gebrauchen) den Prozeß über seine innere Ehrlichkeit besteht, wie alles, was um ihn steht, was ihm begegnet, ihn das ganze Stück hindurch moralisch sichtet, erinnert es nicht ganz an die unendliche Aufopferungsfähigkeit der Helden in der spanischen Komödie, in welcher ein sonst so gewöhnliches, ja gemeines Motiv, als eine Ohrfeige (im Cid) zu einem höchst tragischen Motive erhoben wird? [1]) Man thut (glaube ich) Unrecht, bei Tellheim immer an den Miles gloriosus des Plautus und dessen Nachahmer wegen des Gegensatzes zu verweisen. Zwischen den Römern und uns liegt eine ganze Kulturperiode, welche uns unendlich näher steht in Leben, Geist und Sitten, als der römische Krieger: das ist das christliche Ritterthum des Mittelalters, dessen Form zwar untergegangen, dessen Geist aber in dem idealen Ehrbegriff des Officiers lebt, wie er sich z. B. durch Friedrich den Großen gebildet hat und in so vielen edeln Gestalten der neuern Zeit in diesem Stande gleichsam wieder hergestellt hat. Eine solche ritterliche Gestalt ist Tellheim. Die Ehre bildet das Princip seines Lebens, und im Conflicte mit der Liebe muß diese weichen; denn die Ehre, obschon der Natur als solcher fremd, ein reines Produkt des Positiven und Conventionellen, tritt doch unbedingt auf. In Minna dagegen sehen wir die reine, volle, von allem Conventionellen befreite Natur, ganz Liebe, aber ohne alle Sentimentalität und Prüderie, entquollen aus der sittlichen Verehrung männlicher Würde, edler Menschlichkeit in Tellheim, den sie nach dem Frieden in Begleitung ihres Kammermädchens aufsucht, weil sie ein Recht auf ihn zu haben glaubt. Dieses Recht liegt in ihrem Verlobungsringe nach alter deutscher Sitte genug ausgesprochen, und ihre Handlung streitet bei ihrem Charakter eben so wenig gegen die weibliche Zartheit, als gegen das Herkommen. Dieser Ring, welcher seiner Idee nach, den Zuschauer von vorn herein über alles sentimentale Irrsaal, womit der gewöhnliche Schlag neuerer Schauspiele bis zum fünften Akte durchzogen ist, hinwegheben muß, dient zugleich, nach altem dramatischen Brauch, theils die Erkennung herbeizuführen, theils die Intrigue im fünften Akte zu spinnen, welche, wenn sie von der Ge-

---

unter andern die Bemerkung hin, Lessing habe den rührenden Zug mit dem Pudel aus Shakespeare entlehnt, ohne das Nähere anzugeben. Dem Verfasser wird die Scene in den beiden Veronesern, 4. Aufz., 6. Sc. vorgeschwebt haben, wo Lanz mit seinem Hunde auftritt, dem er eine komische Strafrede hält („einer, den ich von seiner Kindheit an erzogen habe, den ich vom Ersaufen gerettet habe u. s. w.); wie wenig dieses zu Just und seinem Pudel paßt, braucht nicht vieler Worte.

1) Lessings Dramaturgie II, 56. Stück. (VII, 248—252.

fühlsseite aufgefaßt wird, freilich insoweit verletzt, als dieses Spiel Tellheim wehe thut. Es fragt sich jedoch, ob wir nicht auch dem deutschen Dichter die Lust an einer sinnreichen, witzigen Intrigue in demselben Maaße zugestehen sollen, wie wir dies bei einem Calderon thun und bei dem spanischen Theater überhaupt, in welchem der berechnende Verstand, eine gewisse Metaphysik, so wie ein zugespitzter und symmetrischer Dialog vorherrscht, ohne daß jemand deshalb bei dem spanischen Drama alle Poesie in Frage stellt. „In Minna steckt Lessings Verstand", bemerkte einmal Goethe, und wirft damit ein helles Licht auf den Charakter des ganzen Stückes. [1])

Daß die glückliche Lösung aller äußern Verwickelung und innerer Kämpfe nicht etwa durch irgend eine Zufälligkeit, sondern durch die Idee der Gerechtigkeit, als der größten Eigenschaft eines großen Königs, gefunden wird, hinterläßt eine vollkommene Befriedigung, wie sie durch die Harmonie des individuellen Lebensganges mit der Leitung des allgemeinen Wesens in uns hervorgebracht wird. Das Stück ist gewissermaaßen ein Tribut Lessings gegen die Größe des Königs von Preußen, in dem Augenblicke, da er sich anschickte, seinen Staaten für immer den Rücken zu kehren. Die Freiheit, welche Lessing sich nahm, den König und mit ihm die allgemeinen Verhältnisse des Staates auf die Bühne zu bringen, war neu; in Hamburg, in Berlin und sogar in Paris wurde daher die Erlaubniß zur Aufführung der Minna so lange zurückgehalten, bis der preußische Minister des Auswärtigen die erregten Bedenken gehoben hatte. [2]) In Hamburg wurde dies im September 1767 erledigt, ohne jedoch das dortige Publikum zu beschäftigen. Dies geschah erst später während der zweiten Ackermannschen Unternehmung im Jahre 1769, zu Lessings eigener Befriedigung. [3]) Matthias Claudius, Gelehrter in Wandsbeck, feierte die Aufführung durch einen

1) Passow hat a. a. O. eine mehrfach wiederkehrende Eigenheit des Dialogs in Minna von Barnhelm beobachtet, in der Art nemlich, wie sich mehrere der handelnden Personen die Worte der übrigen einprägen, um sie ihnen an passender Stelle sofort mit umgekehrter Anwendung zurückzugeben, z. B. Franciska gegen Werner 3. Aufz., 5. und 10. Auftritt, Minna gegen Tellheim, 4. Aufz., 6. Auft.; 5. Aufz., 5. und 9. Auftritt: eine Form des Gesprächs, die in dieser Wiederholung wohl nur aus einer Absichtlichkeit erklärt werden kann u. s. w. Deshalb allein wenigstens würde ich aber noch nicht schließen, daß Lessing kein geborener Dichter war; ein Stück kann ohne alle solche Berechnungen und doch von allem und jedem Dichtergenie entblößt sein.

2) Erster Band S. 480. Irriger Weise bringt Böttiger in Bode's Leben S. LI. und Preuß, Friedrich der Große III, S. 367, Lessings Entschluß, die Stelle beim Hamburgischen Theater anzunehmen, mit dem Interdict, womit die Aufführung der Minna von Barnhelm in Berlin belegt wurde, in Verbindung. — Die Aufführung der Minna in Berlin wurde erst ein Jahr nach Lessings Abgang betrieben, wie aus Karl Lessings Briefe vom 22. März 1768 (XIII, 139) hervorgeht. Vier Wochen vergingen über die Verhandlungen. „Alle Einwendungen gegen die Aufführung liefen dahin aus, man könne zwar über Gott raisonniren und dogmatisiren, aber nicht über Regierung und Polizei." (Karl Lessing I, 240.)

3) Schütze, S. 372.

Briefwechsel im Stile des künftigen Wandsbecker Boten. Borchers gab den Tellheim und wurde von manchen sogar den Eckhof in dieser Rolle vorgezogen; Lessing fand bei seinem Besuche des Leipziger Theaters unter Koch auch den Schauspieler Brückner in dieser Rolle besser als Eckhof,[1]) die übrigen Schauspieler aber unendlich weit unter denen am Hamburgischen Theater (XII, 198). Dem. Mecour gab die Franziska vortrefflich. Mad. Ackermann zeigte als Minna ihr Talent und den scharfen Blick, womit sie in diese Rolle eingedrungen. Borchers war auch als Wirth unübertrefflich.[2]) Ackermann als Wachtmeister, eine seiner Triumphrollen, erntete schallenden Beifall. Dieser Beifall ging eines Tages in hellen Jubel über, als ein jovialischer Seekapitain in der Mittelloge des ersten Ranges, durch Ackermanns treffendes Spiel und einige Gläser Punsch begeistert, mit dem vollen Glase in der Hand; „Ihr Wohlsein, mein Herr Wachtmeister! Bravo! Bravissimo!" ausrief, was einen Bravoruf und Klatschen aus allen Regionen des Hauses nachtönen ließ.[3])

Auch auf den in dieser Zeit in Deutschland aufkommenden und sehr beliebten Privatbühnen, an Höfen und Universitäten, blieb Minna von Barnhelm lange das Lieblingsstück. Am Hofe zu Gotha spielte Thümmel den Wachtmeister so vollkommen, daß dem Kenner nichts weiter zu wünschen übrig blieb. (Thümmels Leben von J. E. von Gruner S. 86.) Als in Halle der junge Prinz von Anhalt, dessen Vater Chef des hier in Garnison liegenden Regiments war, 1777 Student wurde, ward auf Veranstaltung seines Hofmeisters (da jedes öffentliche Schauspiel in Halle verboten war und ein wahrer Hunger nach Schauspiel stattfand), ein leidliches Theater in einem Brauhause des Hinterhauses eingerichtet und von den Studenten Minna von Barnhelm aufgeführt. Studenten spielten die Minna und Franziska; die Fürstin besorgte schon vier Wochen vorher die Kleidung und die Proben, um sich auf den hohen Absätzen, die damals Mode waren, mit Sicherheit und Anstand bewegen zu lernen. Für eine gute Haltung des Körpers war durch eine tiefe Schnürbrust hinlänglich

---

1) Eckhofs Tellheim mißfiel 1769 in Braunschweig allgemein, so wie sein Richard (Schröder I, 197.)

2) Schröder I, 195. Ihn löste Schröder in dieser Rolle, als die Truppe in Hannover spielte, den 5. December 1769, ab. „Es war keine alltägliche Aufgabe, den Wirth in der Minna vor Zuschauern zu spielen, die Borchers gesehen hatten."

3) Schütze. Ebend. Ackermann glänzte in dieser Rolle bis an seinen (im November 1771 erfolgten) Tod. Sein Arzt hatte ihn vergebens überreden wollen, sich das Bein abnehmen zu lassen, um ihn zu retten. Lessing bedauerte seinen Tod von Herzen. „Der gute Ackermann! (schrieb er an Madame König, welche ihm die Nachricht gegeben hatte, XII, 320) — er thut mir leid. Bst. hatte die Nachricht mitgebracht, daß er sich das Bein wirklich abnehmen lassen, oder doch fest entschlossen gewesen, es thun zu lassen. Man fragte mich schon, ob er mit dem Stelzfuße auch noch den Wachtmeister spielen könnte? Aber mir war um die Franziska bange, so viel ich ihrer Zuneigung auch sonst trauen würde." — Seit 1780 ging „Werner" an Schröder über. (Schröders Leben I, 197.)

geſorgt. Die Aufführung des Stückes (den Tellheim ſpielte der junge Prinz ſteif genug) fand ſo allgemeinen Beifall, daß Fürſt und Fürſtin darauf beſtanden, daß die Geſellſchaft dem nach dem Schauſpiel folgenden Balle im Koſtum beiwohnte, was einen ſehr vergnügten Abend gab, zumal da ein fremder Offizier, welcher erſt nach dem Schauſpiel eingetroffen war, der Minna, der Geſellſchaft ziemlich bemerkbar, den Hof machte.[1])

Ueber eine gelungene Aufführung der Minna von einer Geſellſchaft junger Leute in den Familien zu Leipzig berichtet Garve an ſeine Mutter, den 24. Februar 1770 (S. 30). „Ich habe es in der That niemals ſo gut aufführen geſehen. Das Stück iſt vortrefflich. Aber es that den Abend eine ganz ausnehmende Wirkung auf mich. Nach Endigung des Stückes war ein Ball.

Wo jedoch Minna von Barnhelm eine für immer denkwürdige Epoche in der Geſchichte des Theaters begründete, war in Berlin.[2]) Hier hatte Döbbelin, welcher 1766 vom Ackermannſchen Theater abging, das folgende Jahr das Privilegium vom Könige mit Schuch gemeinſchaftlich erhalten. Döbbelin hatte, als er noch zur Schuch'ſchen Geſellſchaft gehörte, die Abſchaffung des Hanswurſts und die Aufführung regelmäßiger Stücke in Berlin durchzuſetzen gewußt, begünſtigt durch die Unterſtützung der Neuhof und der Brandesſchen Eheleute und unter dem Beifall Ramlers und anderer Berliner Schriftſteller. Jetzt als Prinzipal einer eignen Truppe hielt er ſich ſchon zu einem Reformator des deutſchen Theaters berufen, worüber Leſſing und ſein Bruder ihren Spott hatten.[3]) „Döbbelin iſt ein Narr", ſchrieb jener vom 9. Juni 1768, „das habe ich immer geglaubt. Wenn das deutſche Theater durch ihn empor kommen ſoll, ſo helfe ihm Gott!" In der That kam es bei der Vorliebe der Berliner zum franzöſiſchen Schauſpiel nach Jahresfriſt dahin, daß er Berlin verlaſſen mußte; und ſiehe, kurz vor dem Abſchied bringt er noch mit ſeinen ziemlich beſchränkten Kräften, Dank der Minna von Barnhelm, eine Bewegung hervor, wie ſie in Berlin bis dahin unerhört war. Wir haben zum Glück von Karl Leſſing ſeinen im erſten Feuer der Freude und Begeiſterung aufgeſetzten Bericht über die erſte, im Ganzen gelungene Aufführung der Minna an ſeinen Bruder vom 22. März und 17. April 1768.

1) Denkwürdigkeiten aus dem Leben eines Geſchäftsmannes, Dichters und Humoriſten. Von J. L. Schwarz. Leipzig 1828, S. 57—59. (Der Verfaſſer war damals dieſe Minna.)

2) C. M. Plümicke, Entwurf einer Theatergeſchichte von Berlin. Berlin und Stettin 1781, S. 253.

3) „Jetzt hört ſich's ihm wieder mit Luſt zu (ſchreibt Karl Leſſing aus Berlin den 20. Auguſt 1767 XIII, 134). Er ſpricht nicht drei Worte, ſo ſchlägt er ſich auf ſeinen dicken Wanſt und verſpricht Deutſchland eine Truppe, wie es noch keine gehabt und nach ſeinem Tode keine haben wird. Letzthin beehrte er mich mit ſeinem Beſuche und ſah einige Blätter von meiner Komödie liegen. „Wagen Sie ſich auch an theatraliſche Arbeiten?" Ja.. — „Ich werde junge Dichter unterſtützen" — und dabei klopfte er mich auf die Achſeln."

Vier Wochen hatte man der Aufführung entgegengesehen. Endlich kam der Tag heran. „Ja, ja, Döbbelin gab sie! und ich muß Dir sagen, er hat damit das Publikum versöhnt, das in seine Bude gar nicht mehr kommen wollte. Gestern sah ich aber ein ganz volles Parterre, und, was noch seltener ist, ein vergnügtes. Gewiß, Bruder, seit langer Zeit hatte ich keinen so frohen Abend und denke, auch heute ihn wieder zu haben. Aber haben sie es denn so herrlich gemacht? wirst Du fragen; sie haben wenigstens nichts verdorben.“ [1]) Nach dieser Einleitung folgt die ausführliche Schilderung der Aufführung. Den Tellheim machte Schmelz (aus Hamburg); was seine Sprache vermissen ließ, ersetzte seine Figur, seine Aktion und stille Empfindung. Eckhof hätte die Rolle, nach Karls Meinung, nicht besser gemacht. Die Schulz (auch aus Hamburg) war Franziska. Döbbelin spielte den Wachtmeister; „jedermann sagte, ein geborner Wachtmeister!“ nur hatte er nicht gut memorirt und daher oft ein Wort zu sehr gedehnt. Seine Frau war Minna. Mit ihr war Karl Lessing nicht eben zufrieden; sie war ihm zu kalt; sie spielte ihre Rolle zu wenig mit Empfindung. Just war Kalte, gut genug, nur plumper hätte er sein sollen. Den Wirth machte Schulze. Obschon sonst oft ausgepfiffen, war er doch hier an der rechten Stelle. Den Franzosen machte Lambrecht. Döbbelin hatte diese Rolle seinem Balletmeister Dupuis bestimmt, aber dieser zögerte zu lange, ungeachtet er Karl Lessing schon versprochen hatte, sie zu übernehmen. Einige seiner Landsleute mochten es ihm wohl abgerathen haben, vermuthet er. . . . Doch verdarb auch Lambrecht seine Rolle nicht, wenn sie auch immer hätte besser gemacht werden können. Die Dame in Trauer war die Schmelzin; sie deklamirte sehr richtig, erweckte jedoch nicht ganz das Bild, das mit dieser Rolle verbunden war. Den Grafen von Bruchsal machte äußerst schlecht ein gewisser junger Wille. Im ganzen Stück war mit Vorsatz kein Wort ausgestrichen oder ausgelassen worden. Ueber die exakte Polizei lachte man von Herzen. Nur das abscheuliche Wort: „Hure“ erstickte dem Reitknecht Just halb im Munde; eine Prüderie, welche auch auf andern Theatern vorkam, und die Lessingen, nach seiner ganzen Denkart, sehr zuwider war. Er erklärt seine Meinung auf einem in seinem Nachlasse vorgefundenen Blatte mit der Ueberschrift: „Delicatesse“ (XI, 175). Er rügt hier jene „allzuzärtliche Empörung gegen alle Worte und Einfälle, die nicht mit der strengsten Zucht und Schamhaftigkeit übereinkommen; nicht immer ein Beweis eines lautern Herzens und einer reinen Einbildungskraft. Nur weil sie sich dieser zu sehr bewußt sind, nehmen sie ein desto züchtigeres Aeußerliche an. Durch nichts

1) Hiernach ist die Fassung einer von A. Hagen (a. a. O. S. 438) gegebenen Notiz zu modificiren, wo es nemlich heißt: „Die Vorstellung der Minna von Barnhelm muß eine durchaus vollendete gewesen sein, so daß die Schuchische Gesellschaft, um nicht durch einen Vergleich zu verlieren, sich nicht eher daran wagte, als bis sie in einem Eckardt, Koch und einem Czechitzky einen ausgezeichneten Tellheim aufzustellen vermochte.“

verrathen sich dergleichen Leute aber mehr, als dadurch, daß sie sich am meisten durch die groben, plumpen Worte, die das Unzüchtige geradezu ausdrücken, beleidigt finden lassen; und weit nachsichtiger gegen die schlüpfrigsten Gedanken, wenn sie nur in feine, unanstößige Worte gekleidet sind. Und ganz gewiß sind doch diese den guten Sitten weit nachtheiliger, weit verführerischer."

„Man hat über das Wort Hure in meiner Minna geschrien. Der Schauspieler hat es sich nicht einmal unterstehen wollen, zu sagen. Immerhin; ich werde es nicht ausstreichen, und werde es überall wieder brauchen, wo ich glaube, daß es hingehört." (Indeß hat Lessing dieses Wort in Emilia Galotti im Munde der Emilia (II, 188) doch nur zu verstehen gegeben.) „Aber über Gellerten seine Zweideutigkeiten, über das verschobene Halstuch und dergleichen, im Loos in der Lotterie, hat sich Niemand aufgehalten. Man lächelt mit dem Verfasser darüber." —

„So ist es auch mit Fieldingen und Richardson gegangen. Die groben, plumpen Ausdrücke in des erstern Andrews und Tom Jones sind so sehr gemißbilliget worden, da die obscönen Gedanken, welche in der Clarisse nicht selten vorkommen, Niemanden geärgert haben. So urtheilen Engländer selbst." Ich führe diese Worte an, weil sie das zeigen, wie Lessing der Sentimentalität und falschen Delikatesse seiner Zeit gegenüber, sich wie ein Gesunder unter Kranken fühlen mußte. Dieselbe Gesundheit athmet in den Gestalten seines Stückes. Die „Delikatesse" des damaligen Publikums hat sich gar bald von der jungen Generation ganz Anderes bieten lassen; Goethe im Götz ging kühn voran. —

Minna wurde zehnmal ununterbrochen vor einem vollen Hause aufgeführt; und es wäre noch mehrmal geschehen (meldet Karl Lessing den 11. April 1768), wenn nicht das letzte Mal der Prinz Heinrich, die Prinzessin Philippine und der Markgraf Heinrich zugegen gewesen wären. Aus Achtung gegen sie wurde das Stück nicht laut vom Parterre wieder verlangt. Dieses Wiederfordern ist auch erst durch Dein Stück eingeführt worden." (So hat Voltaire's Semiramis die von Lessing so bitter getadelte Sitte, den Dichter herauszurufen, veranlaßt.) Mein zerstreuter Döbbelin kündigte also das erste beste Stück an, das ihm einfiel: — Den Bocksbeutel. Der Bocksbeutel auf die Minna! murrte man, und schimpfte den gekrönten Wachtmeister einen unwissenden Narren. Aber mit Unrecht; es war von Döbbelin weislich gehandelt. Er kennt die Großen, denen der Bocksbeutel ein sehr schönes Stück ist. . . . Auf vieles Verlangen wurde Minna wieder angekündigt und wieder dreimal hinter einander gespielt." Darauf wurde Romeo und Julie (von Weiße) gegeben.[1] Lessing nahm die Nachricht von der glänzenden Aufnahme seines

1) Der überall wiederholten Nachricht Plümickes, S. 262: „Minna hielt neunzehn ununterbrochene Vorstellungen in 22 Tagen hintereinander aus," wird hierdurch widersprochen. Nach der Unterbrechung wurde es nur dreimal hintereinander gegeben —

Stückes ziemlich kühl auf; trug seine Abneigung gegen Berlin und die Geringschätzung Döbbelins dazu bei? Er antwortete seinem Bruder den 26. April 1768 (XII, 195): „Ich danke Dir für Deine Nachrichten von der Aufführung der Minna. Die vornehmste Ursache, warum sie so oft gespielt worden, mag wohl die sein, daß Döbbelin keine, oder nur wenig andere Stücke besetzen konnte. Wenigstens hat mich hier jemand, der eben aus Berlin kam, versichert, daß es öfters sehr leer darin gewesen! Meinetwegen! Ich sehne mich darum doch nicht wieder nach Berlin, und wünschte sehr, daß auch Du mit guter Manier wieder heraus wärst." — Gegen Döbbelin hegte Lessing, wie schon bemerkt, eine wahre Verachtung. Auf ein Gerücht, daß Döbbelin von Danzig, wohin er von Berlin aus sich gewandt, und wo er sich glänzender Geschäfte rühmte, ihm ein Geschenk zukommen lassen wolle (was wäre auch billiger gewesen, da er durch Lessings Minna in Berlin gerettet wurde), schrieb Lessing den 28. October aus Hamburg seinem Bruder: „Döbbelin hat nie an mich geschrieben. Ich bin nach seinen Complimenten eben so wenig begierig, als nach seinem Präsente, welches ich ihm sicherlich zurückschicken würde." —

Als Koch 1771, nach dem Tode des jüngern Schuch (mit welchem das Preußische Privilegium erledigt war), nach Berlin kam, wo er den 10. Juli das Theater mit Miß Sara Sampson eröffnete [1]), schrieb Ramler an Knebel den 2. August nach Potsdam: [2]) „Morgen wird die berühmte Minna zum ersten mal aufgeführt werden. [3]) Lessing kann sich nicht beschweren, daß wir undankbar gegen seine Muse sind. Wir haben sie hier zwanzigmal hintereinander gespielt; [4]) wir haben sie in Kupfer stechen und in die Kalender setzen lassen; wir haben diese Minna sogar auf die Punschnäpfe malen lassen! Nur hat sie ihm nichts eingebracht: das ist Alles, worüber er sich beklagen kann. Die Pariser Poeten werden von Einem solchen Stücke gespeiset, getränkt, gekleidet, beherbergt; und von sechs guten Stücken können sie gar reich werden. . . ." Wenn heute unsere verjüngten dramatischen Kräfte sich eines bessern Lohnes erfreuen, so mögen sie nie desjenigen vergessen, der dem deutschen Theater mit seiner Minna, seiner Emilia die Bahn gebrochen und dafür so schlechten Dank geerntet hat! —

Der allgemeine Beifall, womit Minna von Barnhelm in Deutschland aufgenommen wurde, brachte das Heer der Nachahmer in Bewegung. „Wie auf den Götz die Ritterspiele folgten (bemerkt Gervinus), so damals eine Fluth von

---

zusammen also doch nur 13mal; auch so immer ein glänzender Erfolg. — Daß Minna monatelang fast täglich gespielt werden konnte, wie sich Gervinus IV, 383 ausdrückt, ist übertrieben.

1) Chronologie des deutschen Theaters S. 310.

2) Knebels Liter. Nachlaß II, 34.

3) Nemlich von Koch.

4) Dieses „zwanzigmal" möge metonymisch für „sehr oft" verstanden werden.

Soldatenstücken; bei Stephanie, dem jüngern, findet man eine ganze Reihe von Stücken, die auf den soldatischen Geschmack des Publikums spekuliren." Am längsten von diesen Stücken hielt sich das Schauspiel: Die Soldaten, von Arresto, welches noch die zersetzende Kritik Börne's erfahren hat.[1]) Von ungleich größerer Bedeutung sind die von Gervinus hervorgehobenen indirekten Wirkungen von Lessings Nationalschauspiel. „Nach Wien, wo der Adel den französischen Geschmack festzuhalten strebte, gelang es Lessing, zwischen das Possenspiel und die Heroenstücke eine mittlere Gattung zu bringen, und auf seine Diderotsche Reform ging Herr von Gebler ein.[2]). Weiße, der letzte Nachahmer des französischen Geschmacks im Reiche, fand sich durch Minna veranlaßt, endlich vom Alexandriner zur Prosa überzugehen und sich den englischen Stücken etwas zu nähern.[3]) Die Sympathie mit dem Nationalleben und den Volksgesinnungen, die uns Schiller so lieb machen, verschafften, trotz der mangelnden poetischen Gabe, auch Lessing jenen großen Beifall, der ja eigentlich bis heute dauert, wo man noch so oft dieses Stück als das einzige deutsche Lustspiel anführen hört, das wir besitzen. Wie Schade, daß unsere Dichter so selten von diesem, zwar materialistischen Interesse des Volkes Vortheil zu ziehen suchen, oder daß unsere Nationalität auf so allgemeiner Basis ruht, daß die wenigsten Lessings Feinblick hatten, sie zu erkennen, die meisten, die auf sie zu wirken suchten, in eine wunderliche Affektion verfielen."[4]) —

In die letzten Tage vor Lessings Abgang von Berlin nach Hamburg, fällt die Entstehung seines unvollendet gebliebenen Lustspiels: Der Schlaftrunk. „In einer Gesellschaft guter Freunde (erzählt Karl Lessing[5]), wo er und Ramler auch waren, kam die Rede auf die Stoffe, welche zu einer Komödie am besten paßten. Mein Bruder behauptete, „man könne aus allem eine Komödie oder Tragödie machen, indem es mehr auf die Bearbeitung des Stoffs,

---

1) Gesammelte Schriften I, 117.

2) Geblers Theatralische Werke, 3 Bände, 1772—73. In Wien wurde 1770 die Minna, was man dort wenigstens behauptete, außerordentlich gut gespielt, wie Mad. König an Lessing meldet (XIII, 265). Dieselbe kam kurz vorher durch Regensburg, wo man die Minna bei voll gepfropftem Hause sechsmal hintereinander gegeben hatte (ib. 240).

3) Weiße gab Lessings Minna freudig den Vorrang vor allen seinen eigenen Stücken; er schrieb an Garve (ohne Datum; 1775) auf Anlaß der neuen Ausgabe seiner Schauspiele: „Ich habe alle meine Trauerspiele von Anfang bis zu Ende wieder durchgelesen; und wahrlich, mit mehr Demüthigung als Stolz; indessen glaube ich doch noch ohne Eitelkeit behaupten zu können, daß keiner von allen unsern dramatischen Dichtern (ich nehme Lessing mit seiner Minna aus, für die ich freilich alle meine Komödien hingäbe) das für unsere Bühne gethan, was ich gethan habe, so unvollkommen auch alles sein mag."

4) Auch die weiteren Bemerkungen über die Rückwirkung „der Bardendichtung und des hereinbrechenden Ossianischen Geschmackes" auf das deutsche Drama zu Lessings Zeit, sind beachtenswerth.

5) Theatralischer Nachlaß, in Lachmanns Ausgabe II, 526.

als auf den Stoff selbst ankäme. Der Stoff wäre nur arm, wenn es der Dichter wäre.“ Dies schien der Gesellschaft etwas paradox; und Ramler fragte ihn, ob er es selbst mit der That beweisen wollte? „Warum nicht?“ erwiderte mein Bruder. „Nun, so machen Sie, versetzte jener, ein Lustspiel, wo ein Schlaftrunk die Katastrophe ist, und benennen es darnach.“ Die ganze Gesellschaft billigte es einmüthiglich, und mein Bruder versprach es. So ging man auseinander. Den ersten Morgen darauf fing er auch gleich an, die Ausarbeitung zu machen, als er den Vorschlag nach Hamburg erhielt und annahm. Dort angelangt, nahm er dieses Stück wieder vor, und ließ 1767 drei Bogen in seiner eigenen Druckerei mit Bode drucken. Allein er hatte von seinem Manuscripte ein Blatt verloren, und darüber gerieth die Sache in Stocken.[1]) Die Druckerei erhielt 1768 eine neue Sorte Papier aus Italien; er ließ diese nemlichen drei Bogen darauf umdrucken, mit dem festen Vorsatze, es zu vollenden. Aber auch da blieb er bei dem Vorsatze, und ich habe nicht die eigentliche Ursache erfahren können, die ihn davon abgebracht.“[2]) Ein Dr. Eckstein hat 1785 das Lustspiel nach Lessings Plane ergänzt.[3]) Die fertigen Scenen enthalten Schilderungen aus dem wohlhabenden Bürgerstande, welchen, nach der Bemerkung Karl Lessings, die theatralischen Schriftsteller sonst am wenigsten kennten. Den Ton findet er in diesem Bruchstücke viel niedriger, als in der Minna, doch ohne in das Matte oder Gemeine zu fallen. In keinem Falle würde in diesem Stücke die Minna erreicht oder gar übertroffen worden sein. Die Art seiner Entstehung erklärt dieses Verhältniß hinlänglich. Es war gewiß paradox, und wohl mehr als das, wenn Lessing behauptete, man könne aus Allem eine Komödie oder Tragödie machen, und daß es mehr auf Bearbeitung des Stoffes, als auf den Stoff selbst ankäme. Die Geschichte der dramatischen Poesie beweist das Einseitige einer Behauptung, welche den Stoff für so gleichgültig oder gar für einerlei bei der komischen oder tragischen Auffassung erklärt; und Wetten dieser Art, welche wohl eine gewisse Virtuosität, aber nicht immer Poesie voraussetzen, erinnern an jene künstlichen Spielereien, wie sie die Alexandrinische Periode in allen Mustern aufzeigt. Der Satz, in seiner Allgemeinheit hingestellt, verstößt gegen den Geist des „Laokoon“. Nicht also hat Lessing, da nemlich, wo er ganz Lessing ist, wo er in die Sache vertieft ist, geurtheilt, so wenn er später in seiner Dramaturgie, z. B. bei dem Essex von Thomas Corneille, die Wichtigkeit und den Werth eines glücklichen Stoffes hervorhebt und sagt: „So viel liegt für den tragischen Dichter

1) Karl Lessing schreibt hierüber den 20. August 1767 (XIII, 134): „Ich erinnere mich, daß Du einige Blätter in Hamburg von dem, was Du schon in Berlin ausgearbeitet, verloren haben sollst. Hier schicke ich Dir Dein ganzes Manuscript; vielleicht überhebt Dich dieses einer Arbeit von einigen Tagen.“

2) Die Fabel des Stückes giebt Nodnagel S. 347 an.

3) Meldorf und Leipzig 1785. Regensburg 1785: Nodnagel kannte diese Ergänzung nicht; ich eben so wenig.

an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten, verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen". . . . Es liegt sehr nahe, diesen Satz auch auf das Lustspiel anzuwenden. Wodurch hätte auch Minna von Barnhelm, als das erste deutsche Lustspiel, in der Nation so zünden können? —

Für Lessing blieb Minna, wie das beste, so das letzte seiner Lustspiele. Karl Lessing findet diese Erscheinung „sonderbar" [1]) und bedauert, mit besonderer Rücksicht auf das Fragment der „Matrone von Ephesus", seines Bruders Abneigung gegen das Lustspiel, „welche er in seinen reifern Jahren nicht ganz ohne Vorsatz äußerte, nachdem er (sagt er) eine gehaltreichere Teufe ergründet, und zu der beneidenswürdigsten Beute gewisse Hoffnung gegeben. Hatte er (setzt er hinzu) als Philosoph Unrecht, daß er mit diesem Pfunde wucherte, so war er doch als Mensch zu entschuldigen, welcher seine Selbsterhaltung dabei aufopfern müssen." Aber das hieß den Maaßstab für einen Lessing zu niedrig annehmen. Er bedarf solcher Entschuldigung nicht. Wohl aber bietet uns der Gang, den Lessings Leben in dessen zweiter Hälfte genommen, Grund genug, um zu begreifen, wie seine Schöpfungskunst auf diesem Felde immer mehr stockte. Das Lustspiel fordert die heiterste und freieste Stimmung, nicht jene zufällige, von dem Augenblick abhängige, sondern die, welche gleichsam die höhere Lebensluft des ganzen Menschen ausmacht und großen Kräften die möglichste Spannung verleiht. Aus einer solchen Stimmung ging ursprünglich Minna von Barnhelm hervor, welche er „in heitern Frühlingsmorgenstunden" in einem Garten zu Breslau entworfen. Diese Frühlingsluft, sie weht uns darin noch unwillkührlich an. Aber später, schon zwei Jahre nach seiner Reise nach Hamburg, war es mit jener glücklichen Heiterkeit und Sorglosigkeit dahin, da waren ihm die Entwürfe seiner Komödien fremd geworden. Sein Bruder hatte sie sich von ihm einmal ausgebeten. „Meine Sudeleien von entworfenen Komödien (antwortete er ihm einmal den 28. October 1768, XII, 211) könnte ich Dir leicht geben, aber Du würdest sie sicherlich nicht nutzen können. Ich weiß oft selbst nicht mehr, was ich damit gewollt. Ich habe mich immer sehr kurz gefaßt, und mich auf mein Gedächtniß verlassen, von welchem ich mich nunmehr betrogen sehe." — Nach dieser Zeit koncentrirt sich Lessings Geist in der Tragödie, welche ihm auch, gleich seinem Aristoteles, als der Gipfelpunkt des Drama dastand. Er gab seine Mustertragödie: Emilia Galotti. Er nahm die sinnigste Tragödie seiner Jugend, den Doctor Faust, wieder auf, der uns, vielleicht bis weniges vollendet, durch die Ungunst des Schicksals entzogen worden. Wenn wir uns aber nach einem Stücke umsehen, in welchem die verlorene Heiterkeit und der Sonnenschein seines Geistes noch einmal herrlich strahlend zurückkehrt, so zeigt sich unserm Blick zuletzt noch — Nathan der Weise, von

1) Lessings Leben II, S. 373.
2) Siehe Erster Band S. 450—454.

ihm selbst zwar ein dramatisches Gedicht genannt, weil die geläufigen Begriffe der dramatischen Gegensätze, Trauerspiel und Lustspiel, ihm nicht paßten. Das Poetische in diesem Stück, das, was ihm seine unverwüstliche Frische giebt, ist unseres Ermessens indeß gerade diejenige Seite, welche es mit der Komödie gemein hat, jener ernsthaften Komödie nemlich, wie die Minna, nur gehoben und verklärt. Der Begriff einer bestimmten Nation, welcher der „Minna" zu Grunde liegt, hat sich im Nathan zu der Idee der Menschheit erweitert. Diese beiden Stücke werden als bleibende Vermächtnisse dem Deutschen theuer und ehrwürdig bleiben. —

Es erweckt in dem Preußen keine angenehme Betrachtung, daß Lessing seine Minna in Berlin herausgeben sollte, um diesem Ort und dem preußischen Staate für immer Lebewohl zu sagen. Wenn man auch glauben darf, daß seine in den Briefen uns noch oft begegnende Abneigung gegen Berlin (worin ihm unter den Zeitgenossen vielleicht nur, wenngleich aus verschiedenem Gesichtspunkte, Hamann gleich kam, [1]) in der Zurücksetzung deutscher Literatur und deutschen Wesens unter Friedrich dem Großen vorzüglich ihren Grund hatte, so wissen wir doch, daß das gekränkte Gefühl persönlicher Verkennung und Zurücksetzung seinen Theil daran hatte. Zweimal nemlich wurde Lessing Friedrich dem Großen zum Königl. Bibliothekar vorgeschlagen, und jedesmal wurde er von dem Könige abgelehnt. Es ist der Mühe werth, die nähern Umstände dieses sehr charakteristischen Vorgangs mit den eigenen Worten der von dem Berichterstatter „aus völlig sichern Quellen geschöpften" Erzählung kennen zu lernen. [2])

Der Königliche Bibliothekar, Herr Gaulthier la Croze, in Berlin war gestorben (1765); der König trug dem Obersten Quintus (Icilius) auf, ihm einen andern Bibliothekar vorzuschlagen. [3]) Quintus schlug ihm zuerst den berühmten Lessing vor. Lessing hatte im Anfange des Jahres 1752, ohne seine Schuld, (?) einen unangenehmen Vorfall mit Voltaire gehabt, weshalb er auf eine Zeit lang Berlin verließ. [4]) Damals war dem Könige Lessings Namen auf eine widrige Art genannt worden, und da er ein sehr gutes Gedächtniß hatte, und bekanntlich einen einmal gefaßten Eindruck lange behielt,

---

1) Preuß, Friedrich der Große III, 307.

2) Freimüthige Anmerkungen über des Herrn Ritters von Zimmermann Fragmente über Friedrich den Großen, von einigen Brandenburgischen Patrioten. 1. Abtheil. Berlin 1791, S. 354—356 (ist nur die besondere Ausgabe des 99. Theils der Allgem. Deutschen Bibliothek).

3) Wilken, Geschichte der Königlichen Bibliothek zu Berlin, S. 101, ist zwar mit unsrer Quelle unbekannt geblieben, nennt aber einen aus Potsdam am 25. Juli 1765 an den Staatsminister von Dorville erlassenen Cabinetsbefehl mit dem gleichen Auftrage und mit dem Zusatze: „den Mann allenfalls in Holland aufzusuchen." Dieser officielle Schritt und jene vertraulichen Vorgänge können sehr gut mit einander bestehen.

4) Die Sache verhielt sich nicht ganz so: Lessing war schon vorher abgegangen. Siehe Erster Band dieser Biogr. I, S. 214—216.

so hatte er vermuthlich seitdem eine widrige Idee von Lessing und erklärte: er wolle ihn nicht.[1]) Darauf schlug ihm Quintus den berühmten Winkelmann vor. Diesen wollte der König annehmen, und er ward wirklich verschrieben.[2]) Durch welches Mißverständniß dieser Ruf nicht zu Stande kam, kann man in Winkelmanns Briefen an seine Freunde (im 2. Theil S. 164) finden. Nun verlangte der König wieder einen Vorschlag. Quintus kam wiederholt auf Lessing zurück, und der König erklärte nochmals, daß er ihn nicht wolle. Quintus hatte es sich zum Gesetz gemacht, bei aller Gelegenheit dem Könige Deutsche anzupreisen. Dies that er nicht allemal mit der gehörigen Behutsamkeit, und mußte auch zuweilen dafür leiden. Er sagte hier dem Könige mit Heftigkeit, Lessing sei einer der gelehrtesten Männer, und überhaupt, wenn der König nicht einen Deutschen nehmen wolle, so würde er gar keinen tüchtigen Bibliothekar bekommen; denn die Franzosen und andere Nationen legten sich gar nicht mehr auf die Wissenschaft, welche zu einem Bibliothekar erfordert würde u. s. w.[3])

Es erhob sich hierüber zwischen beiden ein starker Wortwechsel, so daß der König endlich sagte, er werde nach Paris schreiben, und sich ohne ihn und ohne die Deutschen einen Bibliothekar zu verschaffen wissen."... Dies geschah denn auch; und im Jahre 1767 erhielt die erledigte Stelle (und zwar in Folge eines sonderbaren Mißverständnisses[4]) der Benediktiner Anton Joseph Pernetty aus Roanne, ein Mann, der „die Gelehrsamkeit, welche im Gedächtnisse sich bewahren läßt, im großen Maaße besaß, als Bibliothekar übrigens völlig untauglich", von verwirrten und dunkeln Begriffen, so daß er zuletzt (1783) durch die Furcht, „daß die bekannten thörichten Weissagungen des Superintendenten Ziehen von dem bevorstehenden Ende der Welt in der pro-

---

1) Ohne mit diesen Umständen bekannt zu sein, giebt Gervinus (IV, 230) eine allgemein gehaltene Vermuthung von einer persönlichen Abneigung Friedrich des Großen gegen Lessing: „Daß er Lessing nicht sprach, war gewiß recht Schade, aber sollte er nie gehört haben, wie übermüthig dieser seinem Voltaire das Concept corrigirt, und sollte er das irgend anders angesehen haben, als Gottscheds Aeußerung gegen ihn, daß er es wohl mit der französischen Kürze noch aufnehmen wollte?" Doch ob dem König später Lessings Dramaturgie und sein Krieg gegen Voltaire jemals zu Ohren kam — so konnte dies jetzt auf den König keinen Einfluß haben, da die Dramaturgie in die spätere Periode fällt.

2) Wilken a. a. O. schreibt: „Die Wahl des Königs fiel aber schon, bevor der Bericht des Ministers einging, auf — Winkelmann, und F. Nicolai eröffnete, beauftragt durch den Obersten Quintus Icilius, welcher mit Winkelmann in Halle studirt hatte, dem berühmten Antiquar den Wunsch des Königs."

3) Wenn nicht Nicolai selbst der Verfasser dieses Abschnitts (Von Friedrichs II. Gesinnung für die Jesuiten u. s. w.) war, so ging doch das Ganze durch seine Hände. In Jördens Lexicon, Artikel: Nicolai (IV, 55), wird ihm übrigens das Ganze zugeschrieben.

4) Wilken a. a. O. S. 102.

teſtantiſchen Mark wirklich in Erfüllung gehen möchte,[1]) verſcheucht wurde und nach Frankreich zurückging, wo er in hohem Alter (1801) in Avignon ſtarb.

Dies war der Mann, dem Leſſing weichen mußte. . . .

Auf dieſe Vorgänge und die von ihm eine Zeitlang genährten Hoffnungen, hat man ohne Zweifel die dunkeln Worte in Leſſings Schreiben an ſeinen Vater aus Hamburg den 21. December 1767 zu beziehen: „Ich bin von Berlin weggegangen, nachdem mir das einzige, worauf ich ſo lange gehofft, und worauf man mich ſo lange vertröſtet, fehlgeſchlagen." . . .

Gleim bricht (XIII, 132) in Klagen über Leſſings Abgang von Berlin aus, und ſucht alle Schuld von dem, „der wegen ſeiner franzöſiſchen Erziehung gleichgültig gegen alles, was deutſch iſt, geworden", auf die, „welche ſich für deutſche Patrioten ausgeben und nicht alle Mühe angewendet haben, einen Leſſing im Lande zu behalten" — zu wenden: dieſes Mal mit Unrecht.

Noch muß erwähnt werden, daß zur ſelben Zeit gewiſſe Freunde ihr Auge auf Leſſing richteten, um ihn für die eben erledigte Stelle eines Aufſehers des Antiken- und Münzcabinets, ſo wie der Profeſſur der Archäologie am Carolinum zu Caſſel zu gewinnen. Doch Leſſing war bereits gebunden. Er ſchrieb an Gleim aus Berlin den 1. Februar 1767 nur kurz: „Mit einem Anſchlage auf Caſſel iſt es alſo nichts. Ich ſage dem Herrn Kammerherrn von Spiegel für die Mühe, die er ſich deshalb gemacht hat, gehorſamſten Dank." Der Platz in Caſſel wurde an Raspe aus Hannover vergeben, einen Gelehrten von umfaſſender Wiſſenſchaft und großen Verdienſten, der aber ſpäter unglücklich genug war, mit Schande bedeckt, aus Caſſel und den deutſchen Landen fliehen zu müſſen.[2])

Einiges Licht hierüber kann folgender Auszug aus einem Briefe Hagedorns an Nicolai vom 24. März 1767[3]) gewähren: „Was Sie mir von Herrn Leſſing melden, iſt mir für Ausbreitung des Geſchmackes in den niederſächſiſchen Gegenden ſehr angenehm. Wäre es aber, inſofern er ſich auf die Alterthümer legte und nach ſeinem vortrefflichen Genie jeder Sache Meiſter werden kann, ihm ſelbſt nicht vortheilhafter und ein gewiſſeres Brot, wenn er, nebſt Aufſicht über die Caſſelſche Kunſtkammer und das dortige Kunſtkabinet, die Stelle als Profeſſor antiquitatum an dem dortigen Carolino, wobei 500—600 Rthlr an-

1) Wilken, S. 104. Näheres über Ziehen enthält mein Aufſatz: Excurſe zu Goethes Briefen an Frau von Stein, in den Blättern für litter. Unterhaltung 1850.

2) Raspe wurde auf dem Wege nach Italien, als der Entwendung von Münzen und andern Koſtbarkeiten des ihm anvertrauten Kabinets verdächtig, ſteckbrieflich verfolgt; er floh nach England, wo er bis an ſeinen Tod (1794) verblieb und mehrere werthvolle Werke herausgab. Als er noch in Hannover war, machte er ſich durch Herausgabe der Oeuvres philosophiques de Leibnitz (Leipzig 1765) verdient. Vgl. den Artikel Raspe in der Biogr. univers. (von Depping). Brandes ſucht in ſeiner Autobiographie (II, 184 ff.) ſein Schickſal als die Folge einer elenden Kabale am Hofe zu Caſſel, wo nemlich ſeiner Frau nachgeſtellt wurde, darzuſtellen.

3) Aus Nicolai's ungedrucktem Briefwechſel, unter Danzels Papieren.

geboten werden, wo er sich aber die Bedingungen selbst machen könnte, annähme, welches sich leicht durch Herrn Heyne, den er kennt, vermitteln ließe? Die Hamburgischen Anstalten sehen mir zu veränderlich aus." —

Die reiche Bibliothek von 6000 Bänden, welche Lessing in den vorangegangenen Jahren mit vielen Kosten, namentlich in Breslau, gesammelt hatte, ließ er in Berlin zurück, um sie versteigern zu lassen, um den gehofften Erlös als Vorschuß in die mit Bode zu errichtende Druckerei zu verwenden. Er behielt nur so viel, als er zu seinen eigenen Arbeiten unumgänglich brauchte. Lessing gestand Gleim, wie nahe es ihm ging, sich seiner Bücher zu entschlagen, ja ihrer an einem Orte entschlagen müsse (er meint Berlin), „wo Bücher ganz und gar nichts gelten." Er wünschte einen reichen gelehrten Domherrn zu erfahren, der ihm wenigstens seine Journale abhandeln wollte;[1]) einen Praß von siebenthalbhundert Bänden. Außerdem waren die ersten Drucke der lateinischen und griechischen Autoren dabei. „Schade, daß der Graf von Wernigerode nur Bibeln sammelt!" —[2]) Den guten Gleim jammerte die Zersplitterung von Lessings Büchern. Er mochte so gern dazu beitragen, daß die Bücher zusammen blieben und er fragte, ob nicht er, Nicolai und Moses, Lessings beste Freunde, das Nöthige deshalb zusammenschießen könnten? — Vergebens! Die Bücher wurden noch im Herbste zu Berlin versteigert. Lessing hatte beim Ansetzen der Preise den Ueberschlag (nach Abzug der Kosten) auf wenigstens 600 Thaler gemacht. Davon sollten 500 Thaler für eine Schuld an Voß berechnet werden. Das übrige war für die Miethe bestimmt, und was der Bruder nothwendig brauchte, sollte er sich auch davon nehmen. Der Erfolg blieb jedoch unter der Erwartung. „So wenig er aber daraus löste, sagt Karl Lessing, so würde es doch noch weniger gewesen sein, wenn nicht aus Warschau für die Zaluskische Bibliothek Bestellungen eingelaufen wären; denn in Berlin war Niemand, der den seltenen Schund erstanden hätte." . . .[3])

Damit jedoch, wie vor zwei Jahren bei dem Umzuge von Breslau, Lessings Gutmüthigkeit auf die Probe gestellt würde, so fehlte es auch jetzt nicht an den Streichen eines verschlagenen Bedienten. Nur nahm diesmal Lessing die Sache ernster, weil es nicht blos Geld und Kleider, sondern das Beste, eben seine Bibliothek, betraf (XII, 179). Reich (so hieß der Bediente) war Soldat unter dem damals in Berlin stehenden Renzelschen Regimente. Sein Haupt-

1) Das Journal des Savans bis auf 1764 complet in 254 Bänden; die Acta Eruditorum, die Années litteraires de Fréron etc.

2) Die gräfliche Bibliothek zu Wernigerode enthält, unter 40,000 Bänden, 4000 Ausgaben der Bibel. (Petzhold, Adreßbuch deutscher Bibliotheken.)

3) Die Zaluskische Bibliothek wurde nach der Einnahme Warschaus durch Suwarow (1795) nach Petersburg geschafft und bildet den Kern der dortigen jetzt so reichen kaiserlichen Bibliothek. (A. de Krusenstern Precis du système — de l'instruction publique en Russie. Varsavie 1837, S. 162.) Viele Kisten dieser Bücher gingen verloren; die Lessing ursprünglich gehörigen vielleicht unter diesen.

mann, von Stein, ein Bekannter Lessings, machte ihn zum Freiwächter, mit der Bedingung, Aufwärter bei Lessing zu sein. Von Stein bat zugleich Lessing, dem Soldaten ja nicht die Zügel zu lassen: er sei ein Ausländer, der um sich wisse. Er warnte ihn, ihm seine Sachen, vornehmlich seine Kleider in Verwahrung zu geben; er könnte sich leicht derselben bedienen und durch dieses Mittel sich auf und davon machen. Lessing erwiderte unbesorgt: „Er kann meine Kleider nicht anziehen; er ist noch ein paar Köpfe größer als ich." Auch konnte er nicht über ihn klagen. Dieser Mensch (er war, wie man später erfuhr, der Sohn eines Hauptmanns in Straßburg, hatte einen Gegner im Duell erstochen und bei seiner Flucht aus Straßburg eine Bürgerstochter entführt; um den Preis eines Trauscheins hatte er sich preußischen Werbern in die Hände gegeben) wußte seine Tücke unter dem Scheine eines gesetzten und verschlossenen Wesens zu verbergen. Er entwendete zum Theil unersetzliche Bücher. Alle Wände der Wohnung waren nemlich mit Repositorien besetzt, und vor einem derselben stand das Bett. Hinter demselben hatte der Aufwärter unvermerkt die Bücher weggenommen, um sie als Makulatur in einen Keller zu verkaufen. Darunter war zum Unglück die erste Ausgabe des Heldenbuches mit Lessings eigenhändigen Anmerkungen.[1]) Nicht genug. Eines Tages fand Lessing (nachdem er bereits Geld vermißte) in seinem Schreibkalender („denn damals hatte er einen") alle die Striche, so oft er Reichen das Monatsgeld gegeben, ausgelöscht. Man bemerkte bald mehr solcher Streiche, deren Beweise er aber auszuweichen verstand. Als nun Lessing über vierzehn Tage Berlin verlassen hatte, kam Reich zu seinem Bruder, und verlangte seinen Lohn von zwei Jahren, d. h. die ganze Zeit seines Dienstes. Der Hauptmann und der Feldwebel sahen die Unverschämtheit dieser Forderung ein; der General aber wollte einen der schönsten und größten Leute seines Regiments nicht unterdrückt wissen, und die Sache wurde dem Regimentsgericht übergeben. Lessing, davon benachrichtigt, war über die doppelte Schurkerei dieses Soldaten höchst aufgebracht. Die Sache gelangte im September 1767 an den preußischen Residenten von Hecht in Hamburg. Lessing erklärte sich zum Eid bereit, wenn er vorher wüßte, was für Satisfaction er sodann von dem Schurken haben sollte. „Außerdem (schrieb Lessing an seinen Bruder) habe ich Hechten schon erklärt, daß ich weder schwören, noch bezahlen will: denn ich will doch sehen, wer mich zu dem einen oder zu dem andern hier zwingen soll." Karl Lessing fügt seiner Erzählung hinzu, daß nichts den Franzosen aus seiner Fassung brachte, als bis man ihm vorstellte, daß wenn Lessing schwöre, ihn monatlich bezahlt zu haben, er Spießruthen laufen müsse.

Ein Zug edler Menschlichkeit Lessings, welcher in diese Zeit fällt, ver-

1) Lessing giebt XII, 182 seinem Bruder die werthvollsten Werke von den gestohlenen an, darunter ausdrücklich die erste Edition des Heldenbuches, doch bleibt Karl Lessings Angabe, nach Danzels Anmerkung im 1. Bande S. 372, zweifelhaft.

dient hier erzählt zu werden. Leſſing hatte Schönſtädten, dem Verfaſſer des Trauerſpiels „Osman“,[1]) eine Condition in Hamburg angetragen, die dieſer angenommen hatte. Die erſten Wochen in Hamburg verfloſſen Leſſingen aber in einer Bewegung, welche ihn nur ſpät an ſein Verſprechen denken ließ. Dies beunruhigte ihn, und dieſer Gegenſtand iſt ihm „das erſte und vornehmſte“, was er dem Bruder in dem erſten Briefe aus Hamburg aufzutragen hat (XII, 180): „Der gute Menſch wird nicht wiſſen, woran er iſt. Suche ihn alſo auf, und ſage ihm, daß er ſich mit der erſten Poſt aufſetzen und hierher kommen ſoll. Wenn er Reiſegeld nöthig hat, ſo erſuche Herrn Voß, daß er ihm 20 Thaler, oder was er nöthig haben dürfte, vorſchießt; ich will ihm dieſe Auslage durch einen hieſigen Buchhändler oder Kaufmann in Leipzig auf der Meſſe baar rembourſiren laſſen. Sollte es ihm an nöthiger Kleidung fehlen, ſo führe ihn zu meinem Schneider, wo er ſich auf mein Conto kann machen laſſen, was er braucht. Den Schneider will ich dort ſchon bezahlen laſſen. So bald er im Stande iſt, ſoll er auf weiter nichts warten, ſondern ſogleich mit der Poſt herkommen, und indeß in einem Wirthshauſe abſteigen, von wo er mich ſeine Ankunft nur darf wiſſen laſſen.“ So edel und aufopfernd konnte er gegen einen angehenden Dichter handeln, für deſſen Verdienſt weiter nichts ſpricht, als daß Leſſing ihn ſeiner Theilnahme für würdig hält, was in der That hoch genug anzuſchlagen bleibt.

Unmittelbar vor der Abreiſe, in der erſten Woche des April 1767, traf Leſſing noch mit Ramler wegen eines jungen Schauſpielers H... und der Schauſpielerin Schmid, welche bei dem neuen Hamburger Theater Aufnahme wünſchten, eine Verabredung (XII, 181). Der Zufall fügte, daß er abreiſen mußte, ohne ſeinen Bruder noch einmal geſprochen zu haben. „Alles, was Brüder einander bei ihrem Abſchiede zu ſagen haben, verſteht ſich unter uns beiden von ſelbſt“ — ſchrieb er dem Bruder mit der ihm eigenen Gleichgültigkeit gegen alles Sentimentale im Empfinden und Reden.

2) Osman, oder die unglückliche Großmuth. Trauerſpiel. Berlin 1767. Ich kenne dieſes anonym erſchienene Trauerſpiel nur aus der Anführung des Titels in Kayſers Bücher-Lexicon. Abth.: Schauſpiele. Wer der Verfaſſer war, erfahren wir nur aus dieſem Briefe Leſſings. Es kann nicht ganz ſchlecht ſein, weil es ſich Leſſings Beachtung erwarb.

Zweites Buch.

Hamburg 1767—1770.

Erstes Kapitel.

Am 22. April 1767 wurde das neue Theater in Hamburg mit Cronegks Trauerspiel: Olint und Sophronia, mit einem Prolog von Löwen (gesprochen von Mad. Löwen) und einem Epilog von Dusch (gesprochen von Mad. Hensel) eröffnet. An demselben Tage wurde Lessings „Ankündigung" ausgegeben, mit welcher die Hamburgische Dramaturgie eröffnet wurde. Diesen Titel wählte er für das kritische Wochenblatt, womit er den Gang der neuen Bühne „Schritt vor Schritt" begleiten wollte. Lessing bezieht sich darin auf Löwens im Herbste des verflossenen Jahres ausgegebene „Vorläufige Nachricht", welche, sagt er nicht ohne Absicht, von dem feinern Theile des Publikums mit dem verdienten Beifall aufgenommen worden, wobei er zugleich den Verbreitern von Schmähschriften gegen das neue Unternehmen rund heraus anzuhören giebt: „daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft seien", und Hamburg glücklich preist, „wo diese Elenden den Ton nicht angeben, wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger nicht verstatte, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen, und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Aberglaubens werden." — Dieses Donnerwort war nöthig, um die Dreyer und Genossen, denen Löwen nicht stark genug war, in Schrecken zu setzen. Jeder Unglimpf verstummte plötzlich vor der einschneidenden Schärfe der Lessingschen Worte. So lange Lessing dem Theater in Hamburg angehörte, ließ man ihm das Wort fast allein. [1])

1) Die Hamburgischen Unterhaltungen (an denen, außer Eschenburg und Löwen, Schiebeler, Boie und Ebeling arbeiteten) erklären im Augustheft 1767 S. 742: „In Ansehung der Nachrichten, welche wir unsern Lesern von dem hiesigen Theater schuldig sind, verweisen wir

Die Rechte und Ansprüche des Publikums werden nichts desto weniger anerkannt. „Seine Stimme soll nie geringschätzig verhört, sein Urtheil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden! — Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster für das Publikum halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rathe gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten Eines Stücks, das richtige Spiel Eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Werth aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto partheiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann." —

Daß das deutsche Theater sich in seiner Kindheit befinde, ward von allen wahren Freunden desselben (etwa Gottsched ausgenommen, welcher aber das Jahr vorher gestorben war) mit Einem Munde zugestanden. Lessing giebt es zu und noch mehr: „Ich fürchte sehr, sagt er, daß die deutsche Bühne mehr eine verderbte, als eine werdende ist. . . ." Endlich kommt er zu dem ihm bei dem Theater angewiesenen Amte, zu dem Zwecke seiner Dramaturgie. Sie soll also „ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier thun wird. — Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeige sich aber darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens, unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters oder des Schauspielers zu setzen sei. Denn einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heißt Beide verderben. Jenem wird der Muth benommen, und dieser wird sicher gemacht."

Jemehr Lessing des Zuschauers Nachsicht selbst gegen das Mittelmäßige unter den aufzuführenden Stücken in Anspruch nimmt — „der unbefriedigte Zuschauer wird wenigstens daran urtheilen lernen", — desto strenger will er gegen den Schauspieler sein. „Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da, und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauscht gleich schnell vorbei. . . ."

---

einmal für allemal auf ein Werk, das alle die Nachrichten und Kritiken, die wir geben könnten, sehr entbehrlich macht, wir meinen die Hamburgische Dramaturgie, eine Schrift, aus welcher die deutsche Schauspielkunst eben so viel Vortheile ziehen kann, als sich unser hiesiges Theater von der Aufmerksamkeit und Kritik ihres Verfassers versprechen kann.

Bless'd with a taste exact, yet unconfined,
A knowledge both of books and human kind,
Gen'rous converse, a soul exempt from pride,
And love to praise, with reason on his side."

Die Gaben der Natur aber, so nöthig auch zu seinem Berufe, sind noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches begegnet ist, für ihn denken."

So viel von der Ankündigung, welche für alle künftige Zeit die Norm aller wahren theatralischen Kritik hingestellt hat.

Man hegte bei der neuen Unternehmung die patriotische Absicht, angehende Schauspieler zu bilden, und so nahm man viele junge Leute an, die aber eben so geschwind abgedankt wurden, weil ihnen sogleich große Rollen gegeben wurden, in denen sie mißfallen mußten.[1]) Doch der seltene Zusammenfluß der ausgezeichnetsten Künstler ließ jenen Fehler leicht übersehen.

Zwar verlor das Theater Schrödern, welcher zuletzt noch bei Licht eine Theaterprobe von Olint und Sophronia sah; doch es besaß einen Eckhof und Borchers, und die Frauen Mecour, Henfel und Löwen. Ackermann, welcher den Sommer über keinen Gehalt bezog, trat nur in wenigen Rollen auf.[2]) Als Paul Werner entschied er am 28. September die günstige Aufnahme der Minna. Die übrigen Schauspieler und Schauspielerinnen, Böck und Frau, Henfel, Merschy und noch einige, werden von Leſſing immer noch mehr oder minder vortheilhaft angeführt. Madame Mecour, welche in dem ersten Stücke als Sophronia auftrat, aber nicht sehr gefiel, („vielleicht weil sie nicht zu sehr gefallen sollte"), „diese große, im Lustspiel unübertroffene Schauspielerin (berichtet Schröders Biograph) war es, welche sich den wunderlichen Eigensinn einblasen ließ, in Leſſings verheißener Dramaturgie weder im Guten, noch im Bösen erwähnt sein zu wollen; und die Direktion, der sie unentbehrlich war, fand keine Schwierigkeiten, die befremdliche Bedingung von dem bescheidenen Schriftsteller zu erhalten.[3]) Die, welche keines unbestochenen Kenners Urtheil zu scheuen hatte, hat sich dadurch um das beneidungswürdigste Zeugniß ihres Künstlerwerths bei der Nachwelt gebracht, und wird nur in dem tiefgefühlten zarten und schönen Nachruf ihres Gotter fortleben. . . .[4]) Und

1) Chronologie des deutschen Theaters S. 263. Nur vier von jenen Anfängern, welche aber über die Mittelmäßigkeit sich wenig erhoben, werden hier genannt.

2) Schütze, und Schröders Leben von Meyer. Eine Schilderung der vorzüglicheren Schauspieler nach den Quellen giebt Prutz in den Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, zu der 7. und 8. Vorlesung.

3) Später, im Jahre 1771, war diese Schauspielerin müßig zu Braunschweig, da sie eben von Ackermann abgegangen war, und Leſſing forderte seinen Bruder Karl auf, sie Döbbelin in Berlin zu empfehlen. „Die Frau ist sehr gut, schrieb er, und ich wünschte sehr, daß sie in Deutschland bliebe, da sie sonst nach Rußland zu gehen gesonnen ist." (XII, 301.)

4) Schröders Leben I, S. 182 (aus Gotters Gedichten I, S. 144):

Künftig wird Thalia nicht, ihr Gecken,
Mehr durch schlauen Spott euch wecken;
Noch durch treuen Wiederschein
Der Natur, Ihr Weisen, euch erfreu'n.

doch hat Gotter nicht zu viel, lange nicht alles gesagt, was der Freund der Bühne mit Recht von ihr rühmen konnte."

Konrad Eckhof lieh der Hamburgischen Bühne, seit Schönemanns und Ackermanns Vorstandschaft, den Glanz seines Namens und Niemand kann ihm den Ruhm des ersten deutschen Schauspielers streitig machen. Man nannte ihn den deutschen Garrik, den Vater der deutschen Schauspielkunst. Lessing betrachtete ihn als die Seele des neuen Theaters. Er erklärte es offen, daß er die wahren Regeln dieser Kunst von diesem Schauspieler zu lernen habe. Nichts schien ihm z. B. bezeichnender für den Meister in der Kunst, als der Vortrag moralischer Stellen, wie Cronegk und der Geschmack jener Zeit überhaupt, sie mehr, als nöthig war, liebte, und Lessing läßt sich bei dem ersten Stücke auf eine sorgfältige Zergliederung des Vortrags dieser Art und der Vorstellung ein; dann, wie um das Siegel darauf zu drücken, setzt er hinzu: „Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Herrn Eckhof zu verdanken; ich habe nichts, als von ihnen richtig zu abstrahiren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht blos gelingt, sondern der es macht!" — „Mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will, heißt es vorher, man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur, und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können." Oder: „Alles, was Remond de Sainte Albine [1]) in seinem Schauspieler hierbei beobachtet wissen will (die Rede ist von der Rolle des Orosmann in Voltaire's Zayre) leistet Eckhof auf eine so vollkommene Art, daß man glauben sollte, er allein könne das Vorbild dieses Kunstrichters gewesen sein." Diese Worte sichern Eckhof ganz gegen Schröders, seines Nebenbuhlers, Kritik, welcher ihn doch nur als den größten Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt, gelten läßt. Um als Schauspieler eben so groß zu sein, meinte Schröder, dazu hätte ihm die Natur einen bessern Körper geben, hätte er ein französisches Theater gesehen haben, hätte er nicht den größten Theil seiner Bildungsjahre in Hamburg verlebt haben müssen, der ihn mit dem Ton der großen Welt unbekannt ließ. Während man sonst bei Eckhof die Rückführung der Schauspieler von den französischen Mustern, von der Uebertreibung in Mienen und Gesten zu der natürlichen Darstellung echter Menschennatur, als den Grund seines Ruhms betrachtet, und ihm als Schauspieler gewissermaaßen die Stelle neben Lessing, dem Erneuerer des deutschen Schauspiels, giebt, — sieht Schröder in ihm noch

---

Ihre Lippen schloß des Schmerzes Siegel.
Sie zerbrach auf diesem Hügel
Ihren Spiegel.
Dieser Hügel
Deckt der Mecour schlummerndes Gebein.

1) S. Lessings Schriften IV, 176. „Auszug aus dem Schauspieler des Herrn Remond von Sainte Albines."

den knechtischen Nachbildner der Franzosen, der nicht nur in stark komischen Rollen, sondern auch in heftigen, verzweiflungsvollen Auftritten des Trauerspiels übertrieb. Dieser letztere Tadel wenigstens kann nicht ohne allen Grund gewesen sein; Schütze deutet schon darauf und erklärt es aus der Nachsicht gegen das durch die Unnatur der Schauspieler verwöhnte Publikum. Eben dadurch, meint auch Engel, habe Eckhof Lessingen in seiner Polemik gegen den französischen Kothurn in die Hände gearbeitet: Corneille sei durch sein gezwungenes Spiel den Zuschauern fast lächerlich geworden. „Aber wer ihn verstand, sagt doch Schröder, vergaß aller Mängel über seine unerreichbare Deklamation (man sieht, daß Schröder dieses Wort in einem Umfange nimmt, daß der wesentlichste Theil des Spiels, im Sinne Lessings, darin schon enthalten ist): und sein Kanut, sein Codrus, jede Rolle der herzlichen Empfindung und des verständigen Zuredens, mußten von Kennern und Nichtkennern angestaunt werden. Reden gemischter Empfindung gab er in hoher Vollkommenheit. In seinem „Theophan" (in Lessings Freigeist), „Sie sind doch wohl ein ehrlicher Mann," in: „Nimm mir auch Deinen Pudel mit! Hörst Du Just?" — lag eine Welt von Ausdruck."

Mögen auch die Urtheile so hoher Autoritäten, wie Lessing und Schröder, über Eckhofs Spiel von einander abzuweichen scheinen; [1]) darin war unter den Zeitgenossen nur Eine Stimme, daß er durch seine edle Persönlichkeit dem Schauspielerstand eine gewisse Würde mittheilte, deren er bisher entbehrte, ein Umstand, welchen die Erneuerer des Hamburgischen Theaters für eine der unerläßlichen Bedingungen der Wiedergeburt des deutschen Schauspielwesens erklärt hatten. Welchen Anstoß hatte Lessing ehedem in Leipzig seinen guten Eltern durch den Umgang mit Schauspielern gegeben; bei ihm siegte die Liebe zum Theater über das Vorurtheil; ja bei seinem Charakter war die Ausschließung des Schauspielers aus den bürgerlichen Kreisen nur ein Grund mehr, ihn zu sich herüber zu ziehen. In Hamburg, wo eine eifrige Geistlichkeit das Dasein des Theaters zu bedrohen nicht aufhörte, blieb doch Eckhof Gegenstand der allgemeinsten Verehrung, und der Verfasser der Hamburgischen Theater-Geschichte erinnert

1) Eine begeisterte Schilderung Eckhofs giebt F. Nicolai in seiner Reise durch Deutschland und die Schweiz (IV, 578). Vollgültiger dürfte das Urtheil eines Lichtenberg sein, der in seinen Briefen aus England 1775 (Vermischte Schriften III. (1844), S. 218) Eckhofen dem Einen Garrick an die Seite gesetzt haben will. Ein schönes Denkmal setzte ihm Gotter (Gotters Gedichte I, S. 342, 1778, bei Eckhofs Tode):

Die deutsche Bühne war der Nachbarn Hohn;
Verzerrung galt für Witz, Klopffechten und Gebelle
Für Leidenschaft; da sandt Natur uns ihren Sohn.
Ein Proteus von Gestalt, ein Zauberer im Ton,
Stieß er den Unsinn vom entweihten Thron,
Und setzte Wahrheit an die Stelle.
Wißt: Er schuf euch die Kunst, und adelte den Stand,
Orakel eures Spiels und Vorbild eurer Sitten.

ſich unter andern eines ſehr ſehr lebhaften Geſpräches, in einem Garten vor dem Dammthore in Hamburg, unter einem Zirkel von Gelehrten und Kaufleuten, in welchem der Profeſſor des Hamburgiſchen Gymnaſiums, Hermann Samuel Reimarus, den aufmerkſam zuhörenden Eckhof über philoſophiſche Materien belehrte.

David Borchers aus Hamburg [1]) nahm, laut dem Urtheile der Beſten, nach Eckhof und Schröder ſeinen Rang; ſein Name würde in erſter Linie genannt werden, wenn ſein außerordentliches Talent durch Studien und ſittlichern Halt getragen worden wäre. Leſſing beurtheilt ihn als Antenor in der Zelmire des Du Belloy, worin er ihn vollkommen befriedigt hatte (VII, 88). Antenor iſt ein Böſewicht von großem Verſtande, welcher mit aller der Beſonnenheit und Heiterkeit, die einem ſolchen ſo natürlich zu ſein ſcheinen, geſpielt werden mußte. Dieſen Charakter nicht zu verderben, erforderte, nach Leſſing, das treueſte Gedächtniß, die fertigſte Stimme, die freieſte, nachläſſigſte Aktion. Bei dieſer Gelegenheit rühmt nun Leſſing die Vielſeitigkeit von Borchers Talent; ſchon das müſſe ein günſtiges Urtheil für ihn erwecken, daß er ſich in alten Rollen ebenſo gern übe, als in jungen. Dieſes zeige von ſeiner Liebe zur Kunſt; und der Kenner unterſcheide ihn ſogleich von ſo vielen andern jungen Schauſpielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, ſich in lauter galanten, liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu laſſen, ihr vornehmſter, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater ſei. Von allen, die ſich neben Eckhof gebildet haben, kam Borchers dieſem Muſter am nächſten, ohne ihn ſklaviſch nachzuahmen oder deſſen Fehler als Vorzüge aufzugreifen. Noch 1775 galt Borchers den Verfaſſern der Chronologie des deutſchen Theaters als „der einzige, der uns den Verluſt Eckhofs einigermaaßen erſetzen könnte."

Böck aus Wien (ſeit 1762 bei Ackermann), einer der jüngern Schauſpieler, hob ſich erſt ſpäter unter Eckhofs Direktion in Gotha, zuletzt in Mannheim, wo er als einer der beliebteſten Darſteller in Charakterrollen glänzte. Leſſing bezeigt ihm für ſeine Leiſtung als Theophan im Freigeiſt, welche auch Schröder für ſeine beſte Rolle erklärte, ſeine ganze Zufriedenheit. [2]) Sonſt wollte Schröder ihm zwar Fertigkeit, aber keine innere Geiſteskraft zuerkennen. „Und doch hat man ihn den großen Schauſpielern beizählen wollen!" [3])

Zu den mittelmäßigen Schauſpielern, denen es jedoch in komiſchen Rollen

1) Sohn eines dortigen Schiffspredigers. Er ſtudirte nach dem Wunſche ſeines Vaters Anfangs die Theologie; trat aber 1764 zur Ackermannſchen Bühne über.

2) VII, 66.

3) Schröder I, 147. Hier lieſt man S. 187 eine charakteriſtiſche Anekdote. Als Schröder im neuen Jahre 1768 zur Seylerſchen Truppe, damals in Hannover, zurückkehrte, fragte er Böck, wie es mit ſeinen Fortſchritten ſtehe. „O, antwortete dieſer, jetzt hab ich's weg. Ich kann beklatſcht werden, wenn ich will. Ich darf nur, kurz vor meinem Abgange, etwas leiſe reden, und dann auf einmal losdonnern, ſo folgt der Bei-

nicht an Kraft und Leben fehlte, gehörten Hensel und Merschy, welche Leſſing in der Rolle des Harlequin und des Bedienten in Marivaux falſchen Vertraulichkeiten beifällig erwähnt, mit dem Zuſatze: „Unſer Theater hat überhaupt an den Herren Hensel und Merſchy ein paar Akteurs, die man zu den Bedientenrollen kaum beſſer verlangen kann.“ Als ihm Schröder (der bekanntlich in Bedientenrollen glänzte und mit dieſen ſeine Laufbahn als Schauſpieler eröffnete) nach Jahren darüber einen freundſchaftlichen Krieg machte, antwortete ausweichend der Dramaturg: „Wollen Sie auf eine Redensart Gewicht legen, die ſich ſelbſt widerſpricht? Was kann man ſich nicht beſſer wünſchen?“ —[1]) Es iſt nicht das einzige Mal, daß Schröder Leſſings Beurtheilung von Schauſpielern zu günſtig oder nachſichtig fand, namentlich wenn ſie, was bisweilen vorkam, auf ſeine Empfehlung angenommen wurden. Dies geſchah z. B. mit Thereſe Schulz, welche Leſſing als eine der erſten Schauſpielerinnen empfohlen hatte, ſpäter mit Wilhelm Schuch, als erſtem Liebhaber, und Madame Labes, als „der erſten Mutter der deutſchen Bühne“. Von Schuch will jener das Lob immerhin gelten laſſen, das übrigens, „ſelbſt im Munde des Kenners, immer nur die Empfindung des Einzelnen ausdrücke“; aber Mad. Labes konnte keinem gebildeten Auge, außerhalb des Kreiſes der Frauen niedern Standes, gefallen. Doch Leſſing, lautet die nähere Begründung, die im Munde Schröders (woher ſein Biograph ſie wie ſo viele Urtheile geſchöpft hat) nicht ohne Bedeutung iſt, „Leſſing hat nie über ſich vermocht, einer ganzen Vorſtellung ſeine Aufmerkſamkeit zu widmen, ging ab und zu, ſprach mit Bekannten, oder hing der Gedankengegend nach, und ſetzte aus Zügen, die ſein flüchtiges Gefallen erregt, ein Bild zuſammen, das mehr ſeiner Seele, als der Wirklichkeit gehörte.“ Ein Schriftſteller, wie Devrient, der die Kunſt ſelbſt ausgeübt hat, findet ſogar dieſe Bemerkung an der Beſchaffenheit von Leſſings Urtheilen beſtätigt. „Tragen doch, ſagt er (II, 176) die Beurtheilungen der Schauſpieler in der Dramaturgie das Gepräge vereinzelter Aperçus. Aber (ſetzt er hinzu) Leſſings Ankläger[2]) hätte erwägen ſollen, daß Leſſing mit Einem Blicke mehr ſah, als Andere bei ſtundenlanger Aufmerkſamkeit, und daß ſeine Aperçus von einem Vollgehalte waren, der die längſten Abhandlungen überflüſſig macht.“ Wir fügen hinzu, daß wenn Leſſing zuweilen Anfängerinnen ein zu günſtiges Zeugniß ertheilte, dies mit ſeinen, ſonſt bekannten Grundſätzen öffentlicher Kritik zuſammenhing[3]), und daß er den Schauſpielern gegenüber mehr durch Lob und Aufmunterung, als durch Tadel zu wirken glauben mochte. Wem kann es endlich auffallen, wenn

---

fall immer.“ Und Böck ſagte die Wahrheit, und ward wirklich häufiger beklatſcht, als Eckhof, der nie ſchrie, und den doch Niemand ſo verblendet war, unter Böck zu ſetzen.

1) Schröder I, 148.

2) So nemlich drückt Devrient, mit Bezug auf obige Stelle in Schröders Leben, ſich aus.

3) Antiquariſche Briefe. Schriften VIII, 208. ... „Gelinde und ſchmeichelnd gegen den Anfänger“ u. ſ. w.

die Urtheile des Künstlers und des Kenners, bei so verschiedenen und eigenthümlichen Standpunkten, wenn daher selbst die Schröder und Lessing nicht immer zusammentreffen?

So nennt Lessing Mad. Hensel [1]) „unstreitig eine von den besten Aktricen, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat.“ Als ihren besondern Vorzug rühmt er eine sehr richtige Deklamation, ein gewisses Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung oder von einer sehr richtigen Beurtheilung zeuge. Er stellt sie als fast unnachahmliches Muster für die Ueberwindung einer an sich so undankbaren Rolle, wie die Clorinde, hin. Schröder fand auch dieses Lob im Ganzen viel zu voll. Er fand Mad. Hensel, ihre Zittertöne abgerechnet, trefflich in sanften Rollen. Nur begriff er nicht, wie selbst Lessing ihre Deklamation mit Eckhofs gediegener Wahrheit vergleichen konnte. Von einer solchen Vergleichung kann bei Lessing jedoch nur ganz von fern die Rede sein, denn Eckhof ist nicht einmal genannt. Es findet hier gewiß eine Verwechselung statt; nicht bei Mad. Hensel, sondern bei Mad. Löwen erinnert Lessing an Eckhofs Deklamation, als des einzigen, der ihr zu vergleichen sei: daß jene aber auch durch ihr Spiel eine ausgezeichnete Künstlerin zu nennen war, zeigte sie unter andern in der Rolle von Miß Sara, wobei Lessing gesteht, daß sie ihn durch einen Zug außerordentlich überrascht habe. Er meinte die Bewegung, womit die Schauspielerin im letzten Augenblicke das Zupfen der Sterbenden nachahmte, was Lessing dem letzten Aufflackern eines erlöschenden Lichtes verglich und unbeschreiblich schön fand. [2]) Engel beruft sich darauf in seiner Mimik.

Diese Schauspielerin nahm an einem einzigen harmlosen Tadel, welcher durch Lessings Feder zuletzt wieder in ein Lob verwandelt wurde, solchen Anstoß, daß sie darüber schmollte, und Lessings unversöhnliche Feindin wurde. Es war in der Rolle der Cenie von der Graffigny. Nachdem er ihr vortreffliches Spiel, „sie mochte sprechen oder nicht sprechen“, gerühmt hatte, fügt Lessing noch die Worte hinzu: „Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltener Fehler, ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Aktrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt, einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadets exerciret. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.“ So ehrenvoll diese Beurtheilung war, bemerkt Devrient, so berührte sie doch — wenn auch auf die feinste Weise — die falsche Rollensucht der Hensel. Sie trug auch das Meiste dazu bei, Lessingen die Kritik zu verleiden. Doch hat dies seine Hochachtung vor ihrem Talente niemals ver-

1) Geborene Friederike Sparmann, vgl. über sie Prutz Vorlesungen S. 363.

2) VII, 62. „Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung: aber er sehe sie einmal!“ — Um diese Zeit, als Lessing diesen Artikel schrieb, ließ er sich von seinem Bruder in Berlin aus seinen medicinischen Disputationen die eine „Von dem Zupfen der Sterbenden“ schicken (XII, 182).

mindert; im Gegentheil hat er dieſe noch einige Jahre ſpäter ſehr nachdrücklich an den Tag gelegt. [1])

Es ſcheint, daß die bekannten Worte, welche Leſſing auf Mad. Löwen (in der Rolle der Eliſabeth im Eſſex von Thomas Corneille) anwendet, auf Niemanden mehr, als ihre Nebenbuhlerin, die Henſel, gemünzt waren. „Ich weiß, ſagt Leſſing (VII, 113), einem Künſtler, er ſei von einem oder dem andern Geſchlecht, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und dieſe beſteht darin: daß ich annehme, er ſei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunſt gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über ſich urtheilen, und wolle ſich lieber auch dann und wann falſch, als ſeltener beurtheilt wiſſen. Wer dieſe Schmeichelei nicht verſteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er iſt es nicht werth, daß wir ihn ſtudiren. Der wahre Virtuoſe glaubt es nicht einmal, daß wir ſeine Vollkommenheit einſehen und empfinden, wenn wir auch noch ſo viel Geſchrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für ſeine Schwäche haben. Er ſpottet bei ſich über jede uneingeſchränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln.“ —

Mad. Löwen war nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater in der Rolle der Melanide des Nivelle de la Chauſſée wieder aufgetreten, und ſie erſchien (nach Leſſings Ausdruck) in allen den Vollkommenheiten wieder, die Kenner und Nichtkenner, mit und ohne Einſicht, ehedem an ihr empfunden und bewundert hatten. Ihre Deklamation giebt ihm zu einer der ſcharfſinnigſten und feinſten Zergliederungen dieſer Kunſt Veranlaſſung, vermittelſt einer Vergleichung mit demjenigen, was man in der Muſik das Mouvement heißt, worunter nicht der Takt, ſondern der Grad der Langſamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Takt geſpielt wird, verſtanden iſt. „Dieſes Mouvement, ſagt er, iſt durch das ganze Stück einförmig, und dieſe Einförmigkeit iſt in der Muſik nothwendig. Mit der Deklamation hingegen iſt es ganz anders. Die Grade dieſer Verſchiedenheit ſind unendlich; ſie werden von dem ungelehrteſten Ohre unterſchieden, ſo wie von der ungelehrteſten Zunge beobachtet, wenn

1) Als Emilia Galotti 1772 in Wien aufgeführt, und die Henſel, „die einzige Perſon, welche die Orſina würde gut gemacht haben“, ganz übergangen wurde, ſchrieb Leſſing ſehr bitter an den Staatsrath von Gebler (XIII, 659): „Ich bin kein perſönlicher Freund der Madame Hänſelin (heißt es); aber ich muß ihr die Gerechtigkeit widerfahren laſſen, daß ich noch keine Aktrice gefunden, die das, was ſie zu ſagen hat, mehr verſteht, und es mehr empfinden läßt, daß ſie es verſteht. Wo man dieſer Vollkommenheit, die ich für die höchſte eines Schauſpielers halte, ein wenig mehr Jugend und Schönheit, ein wenig mehr von dem elenden Dinge, das man Air der großen Welt nennt, vorziehen kann, da iſt man ſicherlich von der Empfindung des Wahren noch ſehr weit zurück. ...“ Ebenſo ſpricht Leſſing ſich einmal gegen Sonnenfels in Wien aus (XII, 285): — „Was zum Henker will nur denn der Mann mit ſeinem Anſtande überhaupt? Wenn ſeine Akteurs nichts wie Anſtand haben, ſo können ſie noch ſehr, ſehr elende Akteurs ſein.“

die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und nicht blos aus einem fertigen Gedächtnisse fließt. So entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz öffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur insofern daran Antheil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann." In dieser Musik nun findet Lessing diese Aktrice ganz vortrefflich, und ihr Niemand zu vergleichen, als Eckhof, der aber, indem er die intensiven Accente auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger befleißigte, noch hinzufügte, blos dadurch seiner Deklamation eine höhere Vollkommenheit zu geben im Stande war. Er fügt zwar hinzu, daß er sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen sich das Rührende zum Pathetischen erhebt, und er erwarte sie noch in dem Trauerspiele. Hier nun bleibt in Lessings Beurtheilung eine Lücke, welche Schröder, doch nicht ganz zu ihrem Lobe, ergänzt. Wo er von dem großen und verdienten Beifall spricht, der jeder ihrer Darstellungen gebührte, fügt er noch hinzu, daß im hohen Trauerspiel Sprache und Anstand bei ihr etwas geziert waren, und an den allgemeinen Fehler der Schönemannschen Schule erinnerte, von dem nur Eckhof sich rein erhielt.

Mit den so gehaltreichen Bemerkungen über das Spiel der Mad. Löwen und mit jener scharfbetonten Lehre über das Verhältniß der Kritik zu den Schauspielern, deren Wahrheit immer bestehen bleiben wird, hört leider (nach No. XXV, oder nach den ersten vier Wochen des Schauspiels) dieser Bestandtheil der Hamburgischen Dramaturgie gänzlich auf; Lessing wurde es müde, gegen die Empfindlichkeit dieser Künstlerwelt anzukämpfen.[1] Nicht glücklicher war Löwen. Er hatte die Vorlesungen, welche er in einer gedruckten Anrede angekündigt, wirklich zu halten angefangen, allein sie wieder geschlossen, weil seine Zuhörer und Zuhörerinnen von ihm nichts lernen wollten. Auch sein Amt als Direktor erschien bald überflüssig. Da Eckhofs Selbstgefühl, und, wenn wir Schrödern glauben, sein unbezwinglicher Trieb nach Einfluß sich sträubte, den Anweisungen eines Löwen zu folgen, dieser sie ihm auch schwerlich aufdringen wollte, so hielt kein Mitglied der Gesellschaft sich für zu schlecht, dem, welchen Eckhof übersah, seinen Posten zu verleiden. Die Fragen: „Wo komm ich her? wo geh' ich hin? wo muß ich stehen? wie muß ich die Stelle sprechen?" und andere noch unbedeutendere oder gesuchtere bestürmten ihn unaufhörlich, bis er seinen Posten niederlegte, zu dem sich Lessing natürlicher Weise nicht berufen fühlte. Es war ein Glück, daß jetzt Eckhof sich an die Stelle setzte.[2])

---

1) Hätte Rötscher dies mehr beachtet, so hätte er nicht in der Vorrede seiner „Kunst der dramatischen Darstellung" (hinter Tieck) von Lessing kurz bemerkt: „Lessing verließ, weil ihn der größere Kampf gegen die Tyrannei der französischen Poesie und Kunstrichterei, wie für die Selbstständigkeit des deutschen Geistes ganz in Anspruch nahm, gleich im Anfang (? nur nach den ersten 25 Stücken) seiner Dramaturgie die Bahn, auch dem Schauspieler Führer zu werden."

2) Schröder II, S. 181. Vgl. Devrient II, 171—174, über den Mißgriff, einen

Mit einer Art bitterer Ironie möchte Leſſing am Schluſſe der Dramaturgie jene überreizbare Empfindlichkeit des Schauſpielers faſt entſchuldigen: „Wir haben, ſagt er, Schauſpieler, aber keine Schauſpielkunſt. Wenn es vor Alters eine Kunſt gegeben hat: ſo haben wir ſie nicht mehr; ſie iſt verloren; ſie muß ganz von neuem wieder erfunden werden.“ Specielle, von Jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präciſion abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob in einem beſondern Falle zu beſtimmen ſei, deren wiſſe er kaum zwei oder drei. Daher komme es, daß alles Raiſonnement über dieſe Materie immer ſchwankend und vieldeutig ſcheine, daß es kein Wunder ſei, wenn der Schauſpieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, ſich auf alle Weiſe dadurch beleidigt findet. „Gelobt wird er ſich nie genug, getadelt aber allezeit zu viel glauben; ja, öfters wird er gar nicht einmal wiſſen, ob man ihn tadeln oder loben wollen....“

An dieſes Bekenntniß knüpft ſpäter Engel in ſeinen Ideen zu einer Mimik (Berlin 1785) an, um ſich gewiſſermaaßen gegen den Vorwurf der Anmaßung zu ſichern, als wenn er der wäre, der dieſe verlorene Kunſt wieder herſtellen wollte, und um dem Mißverſtändniſſe zu begegnen, als wenn Leſſing eine Theorie der Schauſpielkunſt für unmöglich erklärt hätte. Er weiſt auf eine vor kurzem entdeckte, ganz ähnliche Kunſt von großem und allgemeinem Intereſſe hin (Lavaters Phyſiognomik), und erinnert, daß Leſſing ſelbſt vor vielen Jahren (im erſten Stück der Theatraliſchen Bibliothek 1754) ſeinen Auszug aus dem „Schauſpieler“ von Remond von Saint Albine mit dem deutlichen, wenn auch unerfüllt gebliebenen Verſprechen ſchloß: dem Publikum ein kleines Werk über die körperliche Beredtſamkeit vorzulegen.[1]) Wahr bemerkt Engel, daß der, welcher ſelbſt den Vorſatz hatte, eine Mimik zu ſchreiben; der dazu ſchon den vollen Entwurf, wenn auch nicht auf dem Blatte, wenigſtens im Kopfe gemacht hatte — „denn nichts ſah Leſſingen weniger ähnlich, als zu verſprechen, wo er noch ungewiß war, ob er es halten könnte“ — daß der doch nimmermehr an der Möglichkeit einer Mimik gezweifelt haben könne. Ein ſolcher Entwurf hat ſich auch in Leſſings Nachlaß gefunden (XI, 16 ff.), mit dem Titel: „Der Schauſpieler: ein Werk, in welchem die Grundſätze der ganzen körperlichen Beredtſamkeit entwickelt werden“, und ſtammt, nach Karl Leſſings Zeugniß, aus des Verfaſſers Jugend-Periode. Der Grundgedanke, der Leſſingen bei dieſem Entwurfe leitete, findet ſich

„Literaten“ wie Löwen über die Schauſpieler zu ſetzen (aber Leſſing war auch „ein Literat“). Es beleidigte ihr Standesgefühl — und das war damals noch mächtig — daß ihnen ein Komödiantenmeiſter (ſo hieß ſeit Menſchengedenken der aus ihren Standesgenoſſen hervorgegangene Prinzipal) aufgedrungen wurde, der kein Komödiant war.

1) IV, 210. „Ich hoffe ehestens Gelegenheit zu haben, mich weitläuftiger hierüber zu erklären, wenn ich nemlich dem Publikum ein kleines Werk über die körperliche Beredtſamkeit vorlegen werde, von welchem ich jetzt weiter nichts ſagen will, als daß ich mir alle Mühe gegeben habe, die Erlernung derſelben eben ſo ſicher, als leicht zu machen.“

in der Schlußbetrachtung des vorhin genannten Auszugs deutlich ausgesprochen. Er wollte dem Naturalismus und der Routine entgegen arbeiten, um den Weg zur wahren Natur durch die Kunst zu nehmen:

Kunst und Natur
Sei auf der Bühne Eines nur;
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.

schrieb Lessing einst einem Schauspieler ins Stammbuch (I, 200).

Das Werk von Sainte Albine, sagt er, sei nichts mehr, als eine schöne Metaphysik von der Kunst des Schauspielers. Es setze stillschweigend voraus, „daß die äußerlichen Modificationen des Körpers natürliche Wirkungen von der innern Beschaffenheit der Seele seien, die sich von selbst ohne Mühe ergeben. Allein auf dem Theater will man Gesinnungen und Leidenschaften nicht auf die unvollkommene Weise, wie sie ein einzelner Mensch, wenn er sich wirklich in eben denselben Umständen befände, ausdrücken würde, sondern man will sie auf die allervollkommenste Art ausgedrückt sehen," und dazu sei es nöthig, durch Induction, durch Zusammenfassung der einzelnen Beobachtungen und Erfahrungen, eine allgemeine Art daraus zusammen zu setzen, die um so viel wahrer scheinen muß, da ein jeder etwas von der seinigen darin entdeckt. „Kurz, ich glaube (folgert Lessing), der ganze Grundsatz unseres Verfassers ist umzukehren. Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerlichen Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernt hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzuahmen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist. Diese nun auf eine gewisse mechanische Art zu erlernen, auf eine Art aber, die sich auf unwandelbare Regeln gründet, an deren Dasein man durchgängig zweifelt, ist die einzige und wahre Art, die Schauspielkunst zu studiren." —

Der Grundsatz, daß die Kunst des Schauspielers von außen nach innen, und nicht umgekehrt von innen nach außen wirken müsse, und der auf jenes, so oft verkannte Grundverhältniß zwischen Kunst und Natur beim Schauspieler hinauskommt,[1]) dieser Grundsatz findet sich nun auch in den ersten Stücken der Dramaturgie, mit Rücksicht auf Eckhof, als Muster, ausgesprochen. „Die Empfindung, sagt Lessing, ist überhaupt immer das Streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennt; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist." Unter zwei Schauspielern, von denen der eine einen Widerspruch zwischen seiner äußern Bildung und gewissen innern Fähigkeiten, Leidenschaften und Gesinnungen, die wir mit jener zu ver-

1) Vgl. Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung. Erster (Allgemeiner) Theil, bes. S. 18 ff.: „Die Durchdringung der Idealität und Naturwahrheit — das absolute Gesetz der dramat. Darstellung."

binden gewohnt ſind, ſehen läßt, und einem andern, welcher mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben von der Natur beglückt, ſeine Rollen nicht urſprünglich, ſondern nach irgend einem guten Vorbilde ſpielt, welcher von der innigen Empfindung beſeelt ſcheinen wird, während doch alles, was er ſagt und thut, nichts als mechaniſche Nachahmung iſt — zwiſchen dieſen beiden alſo, von denen keiner das wahre Ideal eines Schauſpielers darſtellt — hält Leſſing den letztern, ungeachtet ſeiner Gleichgültigkeit und Kälte, entſchieden für weit brauchbarer auf dem Theater, als jenen. Denn wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben ſich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm geſammelt, nach denen er ſelbſt zu handeln anfängt. „Zufolge des Geſetzes, daß eben die Modificationen der Seele, welche gewiſſe Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch dieſe körperlichen Veränderungen bewirkt werden" — gelangt er endlich „zu einer Art von Empfindung, kräftig genug, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervor zu bringen, aus deren Daſein wir faſt allein auf das innere Gefühl zuverläſſig ſchließen zu können glauben." Die größten Künſtler aller Länder, ſo wie jede geſunde Theorie, haben die Unzulänglichkeit, ja die Einſeitigkeit der bloßen unmittelbaren Empfindung, und inſofern Leſſings Regel im Ganzen nur bekräftigt. Der pſychologiſche Grund von der Wechſelwirkung und Harmonie zwiſchen Körper und Seele in Ausdruck und Gebärde, welche anfangs parador ſcheinen könnte, beruht nicht nur auf der Erfahrung in den verſchiedenen Gebieten des geiſtigen Lebens, ſondern iſt auch einer wiſſenſchaftlichen Begründung fähig. Doch kenne ich keinen, welcher nach Leſſing dieſen für die Theorie der Kunſt ſo fruchtbaren Grundſatz nach allen Seiten entwickelt und durchgeführt hätte.

Wie weit jedoch Leſſing davon entfernt war, die dramatiſche Kunſt als einen bloßen Mechanismus, ſo wenig als einen bloßen Naturalismus anzuſehen, zeigt hinlänglich die Stellung, welche ihr von ihm als „ſchöner Kunſt", im Syſtem der ſchönen Künſte überhaupt angewieſen wird. Es iſt der Verfaſſer des Laokoon, welchen wir hier (VII, 26) hören. Die Kunſt des Schauſpielers ſteht ihm zwiſchen den bildenden Künſten und der Poeſie mitten inne. „Als ſichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchſtes Geſetz ſein; doch als tranſitoriſche Malerei braucht ſie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunſtwerke ſo imponirend macht. Sie darf ſich, ſie muß ſich das Wilde eines Tempeſta, das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigenthümlich iſt, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künſten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß ſie nicht allzulange darin verweilen; nur muß ſie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählig vorbereiten, und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanſtändigen auflöſen; nur muß ſie ihm nie alle die Stärke geben, zu der ſie der Dichter in ſeiner Bearbeitung treiben kann. Denn ſie

ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebt, unverfälscht überliefern soll."

Diese Worte zeigen, daß Lessing den Idealismus der Kunst, welcher durch seinen Laokoon für immer gewahrt ist, auch in der Schauspielkunst folgerichtig festgehalten hat. Alle die Regeln, welche von ihm an die Beurtheilung des Spiels geknüpft sind, über die Deklamation, wie über die Gebärde und den Ausdruck, zum Theil mit Hinweisung auf Shakespeare[1]) und Hogarth, laufen an jenem Ziele zusammen. Der Standpunkt für die Auffassung und Beurtheilung Lessings auch auf diesem Felde ist hiermit gegeben; zu gleicher Zeit der Maaßstab, um ihn von dem Realismus Engels, und seiner Schule im achtzehnten Jahrhundert, zu unterscheiden.[2])

Man könnte unserer Auffassung vielleicht einen Punkt entgegen halten, welcher dem ideellen Standpunkte zu widerstreiten scheint, und der insofern hierher gehört, als er für das Schauspiel und die Schauspielkunst in Deutschland folgenreich geworden ist, mag er auch zunächst zur innersten Natur der Poesie selbst gehören. Ich meine das Uebergewicht der Prosa, die Verdrängung der Verse und des Reims im deutschen Schauspiel, welche man häufig auf Lessings Rechnung setzt, weil er, außer im Nathan (seiner frühern Lustspiele zu geschweigen), in seiner Minna und Emilia die Prosa dem Verse vorgezogen. Er soll dadurch die Rechte der poetischen Nachahmung verkannt und die baare Kopie der Natur für echte Poesie gehalten haben. Von dem prosaischen Drama wurde nicht nur das Verschwinden des poetischen Ideals, sondern auch der Verfall der edlern Schauspielkunst hergeleitet. So urtheilen noch A. W. Schlegel und Tieck. Es soll hier nicht wiederholt werden, was zu Gunsten der dramatischen Prosa für die Hebung des deutschen Theaters Treffendes vorgebracht worden; und daß Lessing seine Minna und Emilia in der Sprache des realen Lebens auftreten lassen, bedarf auch keiner Rechtfertigung. Aber theoretisch war Lessing weit entfernt, gleich Engel in seiner Mimik, die Verstifikation im Drama etwa als undramatisch zu verwerfen; darüber hat er sich in der Dramaturgie unzweideutig ausgesprochen. Ein Franzose des achtzehnten Jahrhunderts, La Motte, war es, welcher in seinem polemischen Eifer gegen die klassische Tragödie seiner Nation, nach der Verwerfung der drei Einheiten, von Tragödien in Prosa zu sprechen anfing. Es hängt dies mit dem allgemeinen und bis in das 17. Jahrhundert zurückreichenden Kampfe der Neuen gegen die Alten zusammen. Diderot und seine Schule sahen in der Prosa eine Rückkehr zur Natur, im Gegensatze zur Unnatur; der Freiheit, im Gegensatz zu Convenienz und Ueberlieferung. Wenn Lessing der Prosa auf dem Theater das Wort redet, so

1) VII, 24. Die Stelle im Hamlet.
2) Vgl. Gervinus V, 547.

geſchieht es hauptſächlich, weil ihn die ſchalen und wäſſerichten gereimten Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen anwiderten. „Wer wird nicht lieber eine kernichte, wohlklingende Proſa hören wollen (fragen wir mit ihm), als matte, geradebrechte Verſe?“ [1]) Und ſo wünſcht er dem proſaiſchen Ueberſetzer der Zelmire recht viele Nachfolger, ob er gleich der Meinung des Houdart de la Motte gar nicht iſt, daß das Sylbenmaaß überhaupt ein kindiſcher Zwang ſei, dem ſich der dramatiſche Dichter am wenigſten Urſache habe zu unterwerfen. Denn *hier* komme es blos darauf an, unter zwei Uebeln das kleinſte zu wählen: entweder Verſtand und Nachdruck der Verſifikation, oder dieſe jenen aufzuopfern. „Dem Houdart de la Motte war ſeine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metriſche der Poeſie nur Kitzelung der Ohren iſt, und zur Verſtärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unſrigen hingegen (fährt Leſſing fort) *iſt es etwas mehr*, und wir können der *griechiſchen ungleich näher* kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenſchaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die franzöſiſchen Verſe haben nichts, als den Werth der überſtandenen Schwierigkeit für ſich, und freilich iſt dieſes nur ein ſehr elender Werth.“ Engel iſt es, welcher in ſeinem übertriebenen Naturalismus, im zweiten Theil der Mimik es geradezu ausſpricht, daß, bei übriger Gleichheit des Verdienſtes, ein verſificirtes Drama weniger Gedicht ſei, als ein proſaiſches! An dieſer völligen Umkehrung des Verhältniſſes iſt Niemand weniger Schuld als Leſſing, und man ſollte nicht immer Engel ſchlechthin ſeinen Schüler nennen und Leſſingen für die Folgen der mißbrauchten Engelſchen Lehre verantwortlich machen, mochte auch ein Schröder und deſſen ſcharfſinniger Biograph auf Engels Seite treten. Leſſing hätte nicht der Kenner der Alten, nicht, nächſt Klopſtock, der wärmſte Verehrer der deutſchen Mutterſprache ſein müſſen, um die Poeſie ſo herabzuſetzen, wie Engel that. Seine zarten Bemerkungen über den ältern Schlegel, deſſen „Stumme Schönheit“ er unſer beſtes komiſches Original, das in Verſen geſchrieben iſt, nennt, zeigen, wie er dieſes Verhältniß für ſeine Zeitgenoſſen auffaßte. „Schlegel, ſagt er (VII, 59), hat überall eine eben ſo fließende, als zierliche Verſifikation, und es war ein Glück für ſeine Nachfolger, daß er ſeine größern Komödien nicht auch in Verſen ſchrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und ſo würden ſie nicht allein ſeine Lehre, ſondern auch ſein Beiſpiel wider ſich gehabt haben.“ Dies ſagt er mit Rückſicht auf die großen Schwierigkeiten, welche der Vers dem Dichter noch bereite, und iſt allerdings der Meinung, daß „das Vergnügen, welches aus dieſen überſtiegenen Schwierigkeiten entſteht, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müſſe, nicht ſchadlos halte.“ Er vergleicht hier die Deutſchen mit den Franzoſen und Engländern. „Die Franzoſen waren ehedem ſo ekel, daß man ihnen die proſaiſchen Stücke des Moliere, nach ſeinem Tode,

1) S. das 19. Stück, über die Zelmire des Du Belloy. VII, 87.

in Verse bringen mußte; und noch jetzt hören sie ein prosaisches Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen, billiger oder gleichgültiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was wäre es auch, wenn sie jetzt schon wählen und ausmustern wollten!" Nirgends also eine unbedingte Ausschließung des Verses im Drama. Lessing vertraut auf eine bessere Zukunft der deutschen Poesie und dramatischen Literatur, wovon die Festigung des Geschmacks bedingt wäre; und auch in dieser Beziehung hat sein Nathan später Epoche gemacht. Nur den Franzosen, gestehen wir es, wird Lessing in seinem Eifer, das deutsche Theater von ihnen zu befreien, nicht gerecht. Ihre feinere Bildung, ihr zarteres Ohr, an die trefflichsten Muster gewöhnt, verdiente ein edleres Beiwort, als das eines „ekeln". Und ist es denn wahr, daß ihre Sprache von der Art ist, daß in ihr „das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist, und zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann? daß der französische Vers nichts als den Werth der überstandenen Schwierigkeiten für sich hat"? freilich, so wäre es ein sehr elender Werth. Wir empfinden heute unbefangener. Man denke sich Racine in Prosa, und urtheile! —

Von dem Rhythmus der Worte zur Musik ist nur ein Schritt. Welche Wirkungen Lessing von ihrer Verbindung mit der Poesie, mit besonderer Hinsicht auf das moderne Theater sich versprochen, ist oben, in dem Kapitel über Laokoon, bereits berührt worden. Alles, was zur Vervollkommnung des Theaters im ganzen Umfange dienen konnte, zog Lessing in den Kreis seiner Betrachtung. Die Musik, welche seitdem in eine ganz neue Aera eingetreten ist, hat dennoch jene Verbindung zwischen ihr und der Poesie, welche Lessing hier im Auge hatte, nur selten gepflegt, und Meister, wie Beethoven und Felix Mendelssohn stehen in dieser Hinsicht ziemlich einsam.

Zweites Kapitel.

Die Geschichte dieses mit so vielen Versprechungen, so vielen Erwartungen begonnenen sogenannten National- oder akademischen Theaters ist kurz: es ist die Geschichte eines mehr glänzenden als festen, daher bald wankenden und nothwendig einstürzenden Baues. Wer die Schuld davon zu tragen hatte? die Verwaltung oder das Publikum? Beide haben gegenseitig einander den Vorwurf gemacht und zurückgegeben. Der Verwaltung fehlte es schon von vorn herein an Einheit, wovon Lessing den 22. Mai 1767 gegen seinen Bruder ein Wort fallen läßt. „Mit unserm Theater (das im Vertrauen!) gehen eine Menge Dinge vor, die mir nicht anstehen. Es ist Uneinigkeit unter den

Entrepreneurs, und keiner weiß, wer Koch oder Kellner ist." Wir wissen, daß die Verwaltung weder Kosten noch Opfer scheute, um das Publikum heranzuziehen und zu fesseln, so daß sie sich wohl Verschwendung ihrer Mittel vorwerfen lassen mußte (S. die Beilage); daß aber das Publikum Hamburgs damals noch weit entfernt war, eine Unternehmung dieser Art zu würdigen und zu unterstützen. „Der Reiz der Neuheit war bald abgeschliffen, Kälte und Untheilnahme trat an die Stelle des anfänglichen warmen oder lauen Interesses eines gemischten und vom Partheigeist beseelten Publikums.[1]) Es bildete sich ein Kreis, der, schon zu der Neuberin Zeiten, nur kleine Häuflein geschmackvoller Kenner und Schauspielfreunde, Gelehrte und Kaufleute, enthielt; dies Kenner- und Liebhaber-Publikum (Kenner galt als Spitznamen) blieb das kleinere, zur Unterstützung des Theaters unzulängliche, und nur von diesem mochte es gelten, was Knigge in seiner „Reise nach Braunschweig" einer seiner Personen in den Mund legt: „Zur Zeit der großen Hamburger Theaterentrepriſe hatte das Publikum Sinn für den Genuß des Erhabenen in der Kunst gehabt, den es jetzt verloren habe." Dieser Sinn war bei Weitem damals nicht so ausgebreitet, als in den siebziger Jahren, jenem in der Geschichte des Theaters so merkwürdigen Jahrzehnt, mit welchem Tieck die wahre Wiedergeburt des deutschen Theaters datirt, das auch in Hamburg unter Schröders Leitung den höchsten Glanz erreichte. Eine solche Blüthezeit ins Leben zu rufen, erheischte ein harmonisches Zusammentreffen vieler und glücklicher Bedingungen, wie später zwischen 1770—90; der Einzelne konnte es nicht schaffen und erhalten, auch Lessing nicht; und wenn er mehr in den Gang des Theaters eingegriffen hätte, als ihm gestattet oder geheißen war. Es genügt, in dieser Beziehung zu wissen, daß die Auswahl der gegebenen Stücke (das Repertoire) von Lessing gar nicht, sondern ganz allein von Löwen abhing; und wenn der Verfasser der Hamburgischen Theatergeschichte die Auswahl der Stücke „im Ganzen unverwerflich"[2]) genannt hat, so durfte Schröders Biograph auf Stücke, wie die Hausfranzösin, von Mad. Gottsched (Lessing tritt das elende Stück mit Füßen), die Gouvernante, Clauslustig und ihres Gleichen verweisen, welche jenes Lob sehr beschränken; er hätte Löwens eigene mittelmäßige Stücke anführen können, welche in der Dramaturgie zu glücklich durchkommen und Lessingen von seinem Freunde Weiße (in vertraulicher Mittheilung gegen Garve) bittere Bemerkungen zuziehen. Das größere Publikum und diejenigen Klassen, von deren Einsicht und Zustimmung das Gelingen wesentlich abhing, waren indeß höhern Rücksichten der Kunst um nichts zugänglicher; es fehlte an patriotischem Sinn: das Uebrige thaten gewisse Kabalen neidischer und unverständiger Menschen, wodurch, wie Lessing sich ausdrückt, „das Werk nicht allein nicht gefördert, sondern ihm nicht einmal sein natürlicher Lauf gelassen wurde." Es

1) Hamburgische Theatergeschichte S. 342.

2) Nicht „unverbesserlich", wie Schröders Biograph I, S. 184 ihn sagen läßt.

fand ſich, daß ſich die Kaſſen der Kaufleute nicht bereitwillig öffneten; es fand ſich, daß andere die Sache als Privatſache nahmen, ſich und ihren Familienanhang zurückzogen. Es fand ſich — Geldmangel. Dieſer Mangel zog Uneinigkeit, Unfolgſamkeit und Widerſetzlichkeit der Schauſpieler nach ſich. Um Michaelis war das Kapital der Unternehmer zugeſetzt. Schon im September wurde der nahe Fall des Theaters verkündigt. Jetzt nahm die Direktion (im Oktober 1767) ihre Zuflucht zu den äußerſten Mitteln. Harlekins Geburt- und Grab-Mahl gewann Zulauf. Am 20. November 1767 machten nach Minna von Barnhelm Luftſpringer ihre Künſte. Die Geſellſchaft konnte in Hamburg nicht länger beſtehen und ſchickte ſich im Winter an, fünf Monate in Hannover zuzubringen. Am 4. December ſchloß die Bühne mit Voltaire's Mahomet und dem Ballett: der türkiſche Luſtgarten. Mad. Löwen hielt zum Schluß eine Anrede an das „dankbare" Publikum, halb mit Empfindung, halb mit ſpottenden Mienen und vieler Laune. Welchen Eindruck mußten Verſe, wie folgende, auf den Zuhörer, auf einen Leſſing machen:

Auch Ihr, nehmt unſern Dank, den nichts vermindern kann,
Für Euren Beifall, — ſelbſt für Euren Tadel an.
Ihr wißt es längſt: vom denkenden Parterre
Kann nicht allein das deutſche Schauſpiel leben;
Was ſeinem Roscius Paris einſt gern vergeben,
O, das vergebt auch uns! — Bedenket nur: wie er,
Will von der Kunſt auch gern der Deutſche leben; —
Nur leben, — und nichts mehr! —

Gegen den Schluß wurden die Zuſchauer auf die Wiederkunft der Geſellſchaft im Frühjahr vorbereitet. In der letzten Zeit waren gar noch franzöſiſche Komödianten in Hamburg eingetroffen, welche wegen ihrer Neuheit viel Beifall fanden und wodurch das deutſche Schauſpiel vollends ſich ſelbſt überlaſſen blieb. Darauf beziehen ſich die Worte:

Ihr ſchlagt doch nicht die ſüße Hoffnung nieder?
Ihr Gönner! ach, in Eurem Blick
Leſ' ich den Wunſch des deutſchen Schauſpiels wieder;
Leſ' ich ſein künftiges Geſchick.
Ihr Deutſchen, noch ein Wort, vergeßt uns Deutſche nicht! —

Die Geſellſchaft begab ſich nun nach Hannover, wo ſie am 28. December auf dem kleinen Schloßtheater ihre Vorſtellungen unter Beifall und Zuſpruch eröffnete. Im Februar traf auch Schröder, der von Mainz abging, bei der Truppe in Hannover wieder ein.

Leſſing, welcher, von allen ſonſtigen Gründen abgeſehen, ſchon durch ſeine Buchdruckerei an Hamburg gebunden, blieb vorläufig in ununterbrochener Verbindung mit den Unternehmern und der Geſellſchaft dieſes Theaters. [1]) Er hatte

1) Unrichtig ſtellte man ſich früher meiſtens vor, als habe am Schluſſe des Jahres 1767 das Unternehmen und Leſſings Verbindung damit ein Ende genommen.

den Winter über mit der Ausarbeitung seiner Dramaturgie vollauf zu thun. „Ich muß mir mich greifen (schrieb er an Nicolai den 2. Februar 1768), um die Materie zu meiner Dramaturgie so lange zu dehnen, bis die Gesellschaft wieder nach Hamburg kömmt. Sie wissen ja wohl, daß sie jetzt in Hannover ist, wo sie mit vielem Beifalle spielt.“ Lessing hatte sich der Unterbrechung des Theaters mitten im Winter so wenig versehen, daß er noch im September aus allen Kräften an seinem Doctor Faust arbeitete (dies schreibt er an seinen Bruder XII, 185), um ihn noch diesen Winter in Hamburg spielen zu lassen. Daß der Verfall des Unternehmens ihn schmerzte und verstimmte, ist natürlich; Lessing vermochte es nicht, diese seine Stimmung selbst in dem Schreiben an seinen Vater den 21. December 1767, in welchem er ihn zu seinem Amtsjubiläum Glück wünschte, zu unterdrücken (XII, 185). „Wenn es möglich wäre, Ihnen zu beschreiben, in was für Verwirrungen, Sorgen und Arbeiten ich seit Jahr und Tag stecke, wie mißvergnügt ich fast immer gewesen, wie erschöpft ich mich oft an Leibes- und Seelenkräften befunden: ich weiß gewiß, Sie würden mir mein zeitheriges Stillschweigen nicht allein verzeihen, sondern es auch für den einzigen Beweis meiner kindlichen Achtung und Liebe halten, den ich Ihnen in dieser Zeit zu geben im Stande gewesen bin. Wenn ich einmal schreibe, ist es mir nicht möglich, anders zu schreiben, als ich eben denke und empfinde. Sie würden den unangenehmsten Brief zu lesen bekommen haben, und ich würde mit meinen Umständen noch unzufriedener geworden sein, wenn ich mir vorgestellt hätte, wie viel Kummer sie meinen Eltern verursachen müßten. Am besten also, ich ließ sie gar nichts davon wissen, welches aber nicht anders geschehen konnte, als daß ich gar nicht schrieb.“ — Von der Theaterunternehmung spricht er nur verhüllt, vielleicht weil er bei seinem alten Vater auch jetzt auf keine Zustimmung zu solchen Verbindungen zu rechnen hatte [1]): „Gewisse Vorschläge lockten mich hierher nach Hamburg, aber auch aus diesen ist wenig geworden, und ich habe mich endlich entschlossen, meine Versorgung und mein Glück von mir selber abhängen zu lassen.“ Hier spricht er von der in Gemeinschaft mit Bode angelegten Druckerei. „Wenn das Werk einmal im Gange ist, so hoffe ich für meinen Antheil als ein ehrlicher Mann davon leben zu können; und diese Aussicht ist mir um so viel schmeichelhafter, wenn ich mir vorstelle, daß ich meine bessere Umstände auch meine Geschwister werde können genießen lassen.“ ... Diese Aussicht lag jedoch in solcher Ferne, daß er noch im Frühjahr 1768 unter den bittersten Empfindungen seinem Vater die erbetene Hülfe von hundert Thalern versagen mußte. Er erliege unter Arbeit und Sorgen, und von diesen letzteren sei es nicht seine geringste, daß er seine Eltern

1) Noch bei Lebzeiten des Vaters ist übrigens Minna von Barnhelm (nach dem Oberlausitzischen Magazin des Jahres 1769) bis in seine Nähe, nemlich nach Görlitz, wo nicht gar bis Camenz gedrungen. Die Kaldi'sche Schauspielergesellschaft brachte sie zur Aufführung. (Danzels Papiere.)

in so dringender Verlegenheit wisse und nicht im Stande sei, ihnen so geschwind beizustehen, als er wünschte. „Ich bin hier fremder als an einem Orte, wo ich noch gewesen, und kann mich kaum einem oder zweien vertrauen, deren Beistand ich bereits mehr als gebraucht habe, deren Kräfte doch auch nicht weit reichen." . . .

Am 10. Februar 1768 mußte Hamon (der Anführer der fremden französischen Oper), weil die Fastenzeit einfiel, schließen.[1] Es gab jetzt eine Parthei im Publikum, die ihn, und wäre es auch mit Aufgabe des deutschen Schauspiels, sagt der Verfasser der Hamburgischen Theatergeschichte, in Hamburg festzustellen suchte. Ein Ungenanter hatte das Herz, unter den obwaltenden Umständen, in einer Flugschrift die Bewohner Hamburgs zur Subscription für die Erhaltung des französischen Schauspiels, wenn auch ohne Erfolg, aufzufordern. „Hang zur Abwechselung (bemerkt Schütze) und Liebe zum Fremdartigen charakterisirt den Deutschen, vorzüglich diese, die ihn so unnatürlich kleidet und die er doch so gern zur Schau trägt: in allen Perioden der Hamburgischen Belustigungsgeschichte charakterisirt auch den Hamburger diese Nationalschwäche."

Im Monat Mai kam die deutsche Truppe nach Hamburg zurück, „wo eine Legion Gläubiger ihrer wartete".[2] Aber ihr blieb nichts anders übrig, da ihr Besuch in Göttingen abgeschlagen ward, und weder Hildesheim, noch Oldenburg, noch Bremen günstigere Aussichten boten. Schröder folgte ihr und auf dieser Reise war es, wo der Keim einer immer wachsenden Eifersucht zwischen Schröder und Eckhof sich bildete, zu welcher letzterer den jüngeren herausgefordert hatte.[3] Es kam so weit, daß Eckhof im Juli die Gesellschaft verlassen wollte, wenn „die Schulknaben-Behandlung", die Schröder sich gegen ihn herausnahm, nicht aufhörte. Ackermann sprach ein Machtwort und bald stellte sich das rechte Verhältniß zwischen den beiden großen Künstlern her. Auch zwischen Schröder und Lessing bildete sich ein Verhältniß echter Vertraulichkeit und Hochachtung, wie es zwischen einem solchen Dichter und einem solchen Schauspieler kaum wieder erschien, und wovon die Erinnerung Schrödern bis an das Ende seiner Laufbahn begleitete. Lessing erlebte, wiewohl fern vom Theater, die Triumphe seines Freundes, welcher von 1770—1780 den Gipfel seiner Kunst und seines Wirkens für die deutsche Bühne erstieg. Es giebt kein schöneres, kein beredteres Zeugniß des hohen Werthes, welchen Lessing ihm beilegte, als die Verse, die er in dem letzten Jahre seines Lebens, bei einer Anwesenheit in Hamburg, in Schröders Stammbuch schrieb:[4]

1) Schütze, 365.
2) Schröders Leben I, S. 189.
3) Ebend. S. 189.
4) XIII, 646. Schröders Leben I, 337.

Daß Beifall dich nicht stolz, nicht Tadel furchtsam mache!
Des Künstlers Schätzung ist nicht jedes Fühlers Sache:
Denn auch den Blinden [1]) brennt das Licht;
Und wer dich fühlt, o Freund! versteht dich darum nicht.
Hamburg, den 20. Oktober 1780.

Dieser Denkspruch gab eines Tages Schrödern, in Gesellschaft seines Freundes und Biographen Meier, zu traulichen Herzensergießungen Stoff und Anlaß, welche als Kommentar zu Lessings Worten den Kern desjenigen ausdrücken, was in der Hamburgischen Dramaturgie über das Wesen der Kunst im Spiele gesagt ist. [2])

Am 13. Mai 1768 wurde das deutsche Schauspiel mit der Eugenie, einer weinerlichen Komödie von Beaumarchais [3]) und einem Ballett eröffnet. Die fünfjährige Löwen hielt einen Prolog, worin sie die Hamburger aufs neue ersuchte: patriotisch und deutsch zu sein. [4]) Das vollständige Repertoire von diesem Tage bis zum Schluß und Aufhören der Unternehmung, nemlich bis zum 25. November 1768, wie es sich unter Lessings Breslauer Papieren, unstreitig als Material zu den fernern, zwar entworfenen, aber nicht ausgeführten Bänden seiner Dramaturgie [5]) findet, unterscheidet sich im Ganzen nicht besonders von dem des vorhergehenden Jahres, nur daß dem Ballette, den italienischen Intermezzen und Harlekins-Pantomimen bald von Anfang an mehr Spielraum gegeben war. Das Personal wurde noch gegen das Ende auf Lessings Empfehlung, durch Brandes und dessen Frau, geb. Koch, Lessings und Ramlers

---

1) In Schröders Leben a. a. O. steht ein sinnstörender Druckfehler:
Denn auch dem Blinden u. s. w. (Dem Blinden brennt kein Licht.)

2) A. a. O. S. 337—479.

3) Es fand einen scharfen Beurtheiler (an Löwen) in den Hamburgischen Unterhaltungen VI, S. 442.

4) Hamburgische Unterhaltungen VI, S. 441.
— Seid die, den deutschen Ruhm zu gründen,
Uns künftig, was Ihr immer waret (!) —
Seid patriotisch; deutsch. —

5) Einiges darüber habe ich schon in dem Aufsatze „Lessingiana", Blätter für liter. Unterhaltung 1843, Nr. 248, S. 993, gesagt. Das Verzeichniß der im Sommer 1768 in Hamburg aufgeführten Stücke von Lessings Hand, auf einem blauen Bogen Papier in Fol. geht vom Freitag den 13. Mai bis Freitag den 25. November, und zeigt nur zwischen dem 21. und 27. September eine Lücke, die Lessing selbst angiebt „NB. Hier fehlen mir wegen meiner Abreise die Zettel von einigen Tagen"; die folgenden aber sind ohne Lücke). Lessings Stimmung spricht sich deutlich in der Aufzeichnung der beiden letzten Abende aus:

„Donnerstag, den 24sten, der Philosoph ohne es selbst zu wissen. Signor Carolo machte seinen Abschieds-Sprung.

Freitag, den 25sten, Eduard und Eleonora. Madame Hensel sagte ihr Abschieds-Verslein."

Schülerin, vermehrt.[1]) Sie erweckte bei ihrem ersten Auftreten als Zayre am 3. November und am 4ten, als junge Indianerin, lebhaften Beifall. Brandes, dessen Stück: Der Schein betrügt, am 30. Mai zum ersten Mal und mit Beifall gegeben wurde, gefiel als Milbach in seinem eigenen Stück schon weniger.[2]) Minna von Barnhelm ging, vortrefflich besetzt, einigemal über die Bühne. Am 31. Mai wurde das Lustspiel: Der Zweikampf, das bereits 1766 ohne Namen des Verfassers gegeben war, wieder aufgeführt. Der Verfasser war Johann Ludwig Schlosser aus Hamburg (dessen Vater der Amtsvorgänger des Hauptpredigers an der St. Katharinenkirche, Johann Melchior Göze, war), seit 1766 Prediger in der, Hamburg und Lübeck gemeinschaftlichen, Stadt Bergedorf. Der Verfasser der Hamburgischen Theatergeschichte knüpft an diese Aufführung die in mancher Hinsicht merkwürdige Geschichte des durch Schlossers Lustspiele in Hamburg erregten theologischen Theaterstreits, auf welchen ich am Schlusse dieses Kapitels zurückkomme.

Seit Juni eilte die Unternehmung bereits zur Neige.[3]) Bei jeder Oeffnung des Hauses war die Kasse mit Gläubigern, zuweilen mit sehr lauten, umgeben. Die Schauspieler wurden zu gewissen Tagen, nach bestimmten Aufzügen, bezahlt. Löwen legte, wie es am Schlusse seiner Theaternachrichten im Juliſtück der Unterhaltungen (6. Band S. 86) heißt, „aus dringenden Ursachen" das Direktorium des Theaters nieder. Der Verlust wäre zu ertragen gewesen, wenn er nicht zugleich seine Frau, diese ausgezeichnete Künstlerin, für immer vom Theater entfernt hätte.[4]) Wann Lessings Verbindung mit dem Theater sich aufgelöst hat, finden wir nicht bemerkt. Vermuthlich geschah es gleichzeitig mit Löwen[5]); vielleicht aber später, weil er den Plan der Hamburgischen Dramaturgie bis zum völligen Schlusse des Theaters ausgedehnt hat. Die Einnahmen waren oft so schlecht, daß man das Haus auf einige Tage zuschloß, so daß eines Tages ein Heer von Hamburgischen Karren- und Everführern, Handwerker und Mädchen, welche die Liebe zum Pantomimen- und Tanzwesen in das Schauspiel zog, sich an der verschlossenen Thür des Schauspielhauses sammelte, und mit Ungestüm verlangte und pochte, man solle für sie Komödie spielen, „das Trijatrum upfluten".[6]) Endlich, am 25. November, wurde mit Weiße's Eduard III. und dem Matrosen-Ballet das Theater geschlossen. So endigte nach zwei Sommern

1) Schütze S. 348.

2) Schröders Leben I, 194.

3) Schröders Leben I, 192.

4) Er selbst schrieb mit Recht: „Der Verlust, den wir hierdurch zugleich durch Madame Löwen erlitten, wird so leicht nicht zu ersetzen sein." Löwen ging 1768 nach Rostock und nahm die Stelle eines Registrators an, um nur zu leben. Hier starb er am 23. December 1771, im 42sten Jahre seines Alters.

5) Löwen schreibt aus Rostock den 29. December 1768: „Auch Herr Lessing hat sich von allen theatralischen Verbindlichkeiten losgemacht." (Briefe an Klotz II, 5.)

6) Schütze a. a. O.

diese berühmte Unternehmung. Die Gesellschaft wanderte wieder nach Hannover. Das Theater war von Ackermann bereits im September in wahrhaft großmüthiger Weise übernommen worden. Die Idee einer festen nationalen Hamburgischen Bühne (sagt Schütze) verschwand in ihr Nichts; man war froh, daß Ackermann Muth und Entschlossenheit hatte, sich noch einmal der bedrängten Kunst in Niedersachsen anzunehmen und für eine unerkenntliche Zeitgenossenschaft eine neue Unternehmung zu wagen. Schröder wurde und blieb jetzt die Seele der Unternehmung seines Stiefvaters. Lessingen aber kann es nicht verdacht werden, wenn er, weit ab von dem gehofften Ziele verschlagen, am Schlusse der Dramaturgie sich den bittersten Empfindungen hingiebt. „Wenn das Publikum fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen: Nichts! sich selbst antwortet; so frage ich wiederum: Und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen konnte? Auch nichts; ja noch etwas Schlimmeres, als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert: es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. Der süße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden, und so viel ich diesen Ort nun habe kennen lernen, dürfte er auch wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehen wird!" —

Mitten in diese Krisis des Theaters zu Hamburg fällt nun der seiner Zeit weithin Aufsehen machende Streit der Geistlichkeit und Theologen, welchem Goethe indessen insofern eine viel zu weit reichende Wirksamkeit beimißt, wenn er sagt [1]), „er sei es gewesen, welcher die Fremde der Bühne leider nöthigte, diese der höhern Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmete Anstalt für eine sittliche auszugeben, zu behaupten: das Theater könne lehren und bessern, also dem Staate und der Gesellschaft unmittelbar nützen, was die Schriftsteller selbst sich gefallen ließen, ohne zu bemerken, daß sie die Gottschedische Mittelmäßigkeit durchaus fortsetzten und sie, ohne es zu wollen und zu wissen, perpetuirten." Der Streit der Theologen und Geistlichen über die Zulässigkeit des Theaters ist nemlich viel älter; er geht bis auf die Zeit zurück, da das Theater von der Kirche, von welcher es vor der Reformation nicht blos geduldet, sondern gepflegt war, sich befreite, und jedesmal wurde den Angriffen auf das Schauspiel von seinen Vertheidigern seine Beziehung zur Moral und Sittenbesserung hervorgehoben. Im 17. Jahrhundert, zur Zeit als in Hamburg die Oper gegründet wurde, tadelten die Prediger von der Kanzel herab sowohl das Werk, als die, welche sich daran betheiligten. Der Pastor an der St. Jakobkirche, Anton Reiser, Verfasser der Theatromania [2]), rief einen Schriftwechsel hervor, dem ähnlich, wie hundert Jahre später Göze that, und es ist bekannt, daß Leibnitz, wie er Molière's Lustspiele gegen den Eifer eines Bossuet in einem Epigramm rächte, so die Hamburgische Oper in Schutz nahm, immer aus dem moralisch-religiösen

1) Goethe's Werke XLIV, S. 170 (Deutsches Theater).

2) Theatromania, oder die Werke der Finsterniß. Salzburg 1681.

Geſichtspunkte.[1]) Nicht alle Geiſtlichen übrigens dachten ſo ſtreng über das Schauſpiel.[2]) Hauptſächlich waren es die Pietiſten, wie Spener, welche, weil ſie keine Adiaphora zuließen, das Schauſpiel verdammten, da doch Luther mit ſeinem großen Sinn Winke gegeben hatte, wie der Chriſt Scherz und Heiterkeit mit wahrer Frömmigkeit wohl vereinigen könne.[3]) Der berühmte ſchweizeriſche Theolog Samuel Werenfels im 17. Jahrhundert gab eine Rede zur Vertheidigung der Schauſpiele, zunächſt zwar auf Schulen, heraus, von welcher Leſſing urtheilte, daß alle die Gründe des Verfaſſers auf das Schauſpiel überhaupt anzuwenden wären.[4]) Löwen berichtet von dem ehrwürdigen Mosheim, daß er im Jahre 1749 das Schönemannſche Theater in Göttingen mehr als ein Mal beſucht hat.[5]) Von der andern Seite hatte ein Rouſſeau, zehn Jahre vor dem Hamburger Theaterſtreit, getrieben von ſeinem demokratiſch-moraliſchen Rigorismus, das Schauſpiel mit einer Leidenſchaft angegriffen, daß d'Alembert, Marmontel und Andere eine beſondere Vertheidigungsſchrift gegen ihn, wiederum hauptſächlich aus dem ſittlichen Geſichtspunkte, ergehen ließen.[6]) Schloſſer war endlich nicht der erſte evangeliſche Geiſtliche in Deutſchland, deſſen Namen als Verfaſſer einer Komödie auf dem Theaterzettel prangte; er hatte an Johann Riſt einen löblichen Vorgänger, und durch deſſen Namen ſchützte ſich Veltheim vor fünfzig Jahren (1719) gegen die Verdammungen des Magdeburgiſchen Predigers Winkler. Göze[7]) hätte alſo Schloſſers Fall nicht für un-

1) Leibnizens Deutſche Schriften II, 456. Sein Brief an Marci, Verfaſſer der Oper Vespaſian, vom Jahre 1681. — Leibniz vertheidigt die Oper ſowohl wegen ihres moraliſchen Nutzens, als wegen ihres Urſprungs.

2) Der Paſtor an der St. Katharinenkirche, Heinrich Elmenhorſt, der ſelbſt verſchiedene Opern für die Hamburgiſche Bühne verfaßt hat, trat 1688 mit einer „Dramatologia antiquo-hodierna, d. i. Bericht von den Operſpielen u. ſ. w. Aus Liebe zur Wahrheit geſchrieben", auf, ein Buch (ſagt Schütze S. 174), welches außer den Beweiſen einer liberalen und toleranten Denkart, auch Beweiſe von Kenntniſſen und Beleſenheit enthält.

3) Adiaphora. Wiſſenſchaftlich und hiſtoriſch unterſucht von Karl Chriſt. Erh. Schmid, Leipzig 1809. (Der Verfaſſer, ein Kantianer, ſchrieb aus philoſophiſchen Principien gegen die Adiaphora) S. 619. „Der Glaube und die Liebe laſſen ſich nicht austanzen, ſo du züchtig und mäßig biſt." — „Die jungen Kinder tanzen ja ohne Sünde; werde ein Kind, ſo ſchadet dir das Tanzen nicht." — (Stäudlin bemerkt, daß um die Zeiten der Reformation das Theater zuweilen gebraucht wurde, um ſie zu empfehlen und das Pabſtthum anzugreifen. Geſchichte der Vorſtellungen von der Sittlichkeit des Schauſpiels, Göttingen 1823, S. 178.)

4) Werke III, 126.

5) Briefe deutſcher Gelehrten an Klotz II, 11.

6) Rouſſeau's Angriff auf das Theater war durch den Artikel Genf in der franzöſiſchen Encyclopädie hervorgerufen worden. Einen weitläuftigen Auszug dieſer Streitſchriften enthält Stäudlins Geſchichte der Meinungen von der Sittlichkeit des Schauſpiels, S. 215—242. Johannes von Müller ſtellte den Grundſatz des Rouſſeau der Staatsklugheit der Republik Venedig entgegen, welche „von Alters her ihr Volk zu zerſtreuen ſorgfältig getrachtet habe". (Werke XV, S. 201.)

7) Theologiſche Unterſuchung der Sittlichkeit der heutigen Schaubühne. Hamburg 1770.

erhört erklären sollen. Wahr ist es, daß seine fanatische Abhandlung über das Theater,[1]) welche von größter Unkenntniß der Sache zeugte, in Bezug auf die Frage, ob ein Geistlicher am Komödienwesen Antheil nehmen könne, die Billigung der theologischen Fakultät in Göttingen erhielt; denn Leß, der Verfasser des Gutachtens, war als Wolfianer ein Gegner der Adiaphora. Später indeß soll Leß seine Meinung geändert haben.[2]) Der Senat der Stadt Hamburg sah sich zuletzt veranlaßt, den Pastor Schlosser gegen Göze in Schutz zu nehmen, indem er allen weitern Streitschriften durch ein Edikt vom 13. November 1769 ein Ende machte. Der Verfasser der Hamburgischen Theatergeschichte will weder für die eine, noch für die andere Seite unbedingte Parthei ergreifen, und von einem höhern Gesichtspunkte aus mit Recht. Ohne die Uebertreibungen der Geistlichen, welche das Schauspiel als eine Schule des Satans verdammten, hätten die Vertheidiger es nicht für eine Tugendschule ausgegeben. Auf das Schauspielwesen in Hamburg blieb der Streit ohne alle Wirkung, außer daß die Hamburgischen Geistlichen, „um dem Vorurtheile keine Nahrung zu geben", das Schauspiel nicht mehr besuchten.

Lessing verhielt sich bei diesem unerquicklichen Streite, der ihn als Schauspieldichter, wie als Kritiker nahe genug berührte, gegen das Erwarten seiner Freunde ganz still; sei es, daß er die Anstalt für viel zu befestigt hielt, als daß sie durch Bannstrahl eines Göze erschüttert werden konnte, sei es, daß er zu der Zeit (1769) durch die noch frischen Erfahrungen auf lange gegen das Theater abgekühlt war. Gewiß aber wird das Lob, das Göze ihm als Menschen und Dichter in seiner Streitschrift gegen das Theater gegeben, die Ursache seines Schweigens nicht gewesen sein![3]) Ueber seine Ansicht kann kein

---

1) Er benutzte besonders Löwens Grundzüge zur Geschichte des deutschen Theaters. Löwen schwieg, äußerte aber seinen tiefen Unwillen in den Briefen an Klotz. „Kaum glaube ich es, schrieb er den 22. October 1769, daß er aus frommer Einfalt sein Bündel Holz zu dem theatralischen Inquisitionsgericht herbeigetragen. Daß er unter Molières Stücken den Tartüff für das lehrreichste Stück hält, ist ein Beweis, daß er selbst der ärgste Tartüff ist."

2) Ebend. S. 358.

3) S. J. Geffcken, Der Streit über die Sittlichkeit des Schauspiels im Jahre 1769, in der Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte. 1848. 3ter Band, S. 69—71. Von Lessings Lustspielen (heißt es hier,) gesteht Göze, das Werk lobe den Meister. Er nennt ihn einen geschickten und edeldenkenden Mann. Außer Lessing läßt er nur noch Gellert und Weiße gelten. Schlossers Komödien waren sonst, als literarische und poetische Leistungen betrachtet, nach dem Urtheile dieses Berichterstatters, unter der Mittelmäßigkeit und wären, ohne den Umstand, daß ein Prediger der Verfasser war, bald vergessen worden. Schlosser starb im Jahre 1815 zu Begedorf. Göze's Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen deutschen Schaubühne, ging übrigens reißend ab. Man soll, schrieb Karl Lessing seinem Bruder (XIII, 196) in kurzer Zeit an 2000 Stück davon verkauft haben. „Hat er sich darin nicht Deiner

Zweifel herrschen; in dem folgenden Kapitel werden wir darauf zurückgeführt; hier sei so viel bemerkt, daß Lessing, noch ehe der Streit ausbrach, auch versteckte Angriffe auf Priester und Geistlichkeit auf der Bühne offen seinem Tadel unterwarf. In Cornegks Olint und Sophronia, womit das neue Theater eröffnet wurde, kommt der Vers vor:

„Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht!"

Diese und ähnliche Sentenzen nennt Lessing (VII, 12) gefärbtes Glas für Edelsteine, witzige Antithesen statt gesunden Verstandes. „Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer nothwendig Unmenschen sein müssen. Priester haben in den falschen Religionen, so wie in der wahren, Unheil gestiftet, aber nicht, weil sie Priester, sondern weil sie Böse wichter waren, die, zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen, die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten."

„Wenn die Bühne so unbesonnene Urtheile überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie als die gerade Heerstraße zur Hölle ausschreien?" —

Zehn Jahre später kommt Lessing im Feuer seines Krieges gegen Göze auf jenen Theaterstreit zurück. Göze hatte gegen ihn den ungereimten Vorwurf einer Theater-Logik fallen lassen. „Es giebt nur Eine Logik, bemerkt ihm Lessing.[1]) Sogar die Art, sie anzuwenden, ist überall die nämliche. Wer Logik in einer Komödie zeigt, dem würde sie gewiß auch zu einer Predigt nicht entstehen: so wie der, dem sie in einer Predigt mangelt, nimmermehr mit ihrer Hülfe auch eine nur erträgliche Komödie zu Stande bringen würde, und wenn er der unerschöpflichste Spaßvogel unter der Sonne wäre. Glauben Sie, daß Pater Abraham gute Komödien gemacht hätte? Gewiß nicht, denn seine Predigten sind allzu elend. Aber wer zweifelt wohl, daß Molière und Shakespeare[2]) vortreffliche Predigten gemacht und gehalten hätten, wenn sie anstatt des Theaters die Kanzel hätten besteigen wollen?"

„Als Sie, Herr Hauptpastor, den guten Schlosser wegen seiner Komödien so erbaulich verfolgten, fiel eine doppelte Frage vor. Die eine: Darf ein Prediger Komödien machen? Hierauf antwortete ich: warum nicht? wenn er

---

erinnert? setzt er hinzu. Die Spötter sagen: entweder Du bekehrst ihn oder er Dich!" —

(Danzel hat sich aus dem Hamburgischen Correspondenten von 1769 Verschiedenes über diesen Streit ausgezogen, darunter die Bemerkung, daß es nicht der Recensent der Schlosserschen Lustspiele in Klotzens Bibliothek war, der Schlosser zuerst genannt hat (wie z. B. Schütze u. A. angeben), sondern daß dies schon das Jahr zuvor von dem Mag. Schmid in seiner Theorie der Dichtkunst geschehen sei.)

1) X, 175.

2) Daß Lessing — dürfen wir hinzusetzen!

kann. Die zweite: Darf ein Komödienschreiber Predigten machen? und darauf war meine Antwort: Warum nicht? wenn er will.“ [1])

Was darin für den Prediger scheinbar Herabsetzendes liegt, wird durch die Sache selbst vergolten. Die Kanzel und das Theater — dies ist der zu Grunde liegende Sinn — stehen einander nicht so gegenüber, als hier der Eiferer, dort der Spötter glauben machen wollen. In der That nannte Lessing einmal (als er den Nathan dichtete) die Bühne seine Kanzel, die ihm Niemand streitig machen werde. Man hat von Schiller Aehnliches gesagt.

Damit es jedoch der Geschichte dieses Streites nicht an einem komischen Nachspiel fehlte, so begab es sich eines Tages in dem Theater zu Hamburg, daß bei der Aufführung von Minna von Barnhelm ein fremder Officier, den das Stück ungemein anzog, sich zu seinem Nachbar mit der Frage wandte: „Ich möchte den Verfasser kennen lernen, er muß ein großer Mann sein.“ „Das können Sie leicht“, antwortete jener (es war der in Hamburg wohlbekannte Gottschedianer Dreyer, Löwens Gegner) und nannte sehr boshaft (wie es in dem Taschenbuch für's Theater von 1775, S. 65, heißt) einen Geistlichen, der wegen seiner Streitschriften gegen das Theater bekannt war. Es war kein anderer als Senior Göze. Der Officier geht auch wirklich zu ihm, der Geistliche empfängt den Besuch, den er seinem Ruhme zuschreibt, mit vieler Selbstgefälligkeit, bis er endlich erfährt, welchem Umstande er ihn verdankt. Er wird aufgebracht, der Officier auch; Erkundigungen nach der Person, die den Officier hingewiesen, bringen endlich die Sache für beide Theile ins Reine. Diese ergötzliche Anekdote gab dem Theaterdichter Plümicke in Berlin Stoff zu seinem Lustspiel: Der Senior, ein Nachspiel zu Minna von Barnhelm.[2])

Wie schnell änderten sich doch auch für den Schauspieler die Zeiten! Der Ballettänzer Noverre erhielt 1777 vom Pabste Pius VI. den Christorden, und beim feierlichen Begräbniß der Mad. Mecour in Berlin 1784 sah man die ganze Geistlichkeit folgen. [3])

---

1) Danzel fand in dieser Antithese einen Anklang an folgendes Sinngedicht Logau's:

Durch Bitten herrscht die Frau und durch Befehl der Mann;
Die eine, wenn sie will, der andre, wenn er kann.

2) Plümicke, Geschichte des Theaters in Berlin S. 338. Jene Anekdote findet sich bei Käſtner (Gesammelte Werke I, 154) in der Erzählung: Pradon und Dreyer ein wenig verschieden. Eigen ist ihm die drollige Auflösung. Als Dreyer den Stock des Officiers auf seinem Rücken fühlte, sah er sich um: „Ach, Sie sind da gewesen! Sie sind da gewesen! das freut mich!“ —

3) A. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen, a. a. O. Band II, 1852, S. 64.

Drittes Kapitel.

Die Hamburgiſche Dramaturgie, die einzig bleibende, herrliche Frucht jener vorübergehenden und doch denkwürdigen Unternehmung, trägt in ihrer literariſchen Form nichts deſtoweniger die Spuren des Verlaufs des mißlungenen Unternehmens an ſich. Von Anfang an auf ein periodiſches Blatt angelegt, iſt die Dramaturgie Leſſingen unter der Hand zu einem Buche von zwei Theilen geworden, welches er noch 1768 bandweiſe fortzuſetzen hoffte.[1]) Doch mangelt ihr wieder die Einheit zum Buche. Die Behandlung iſt ungleich; die Sprache, größtentheils in dem leichten und ungezwungenen Unterhaltungston, hütet ſich nicht immer vor Ausdrücken des gewöhnlichen Umgangs;[2]) das Ganze endlich ein Fragment, welches gerade in der Mitte abbricht. Aeußerlich zwar bildet das Werk ſcheinbar gerade einen Jahrgang (vom 22. April 1767 bis zum 19. April 1768) und ſollte aus hundert Stücken beſtehen. Daß Leſſing den halb ſcherzhaften, halb bittern Epilog „Hundert und erſtes bis viertes Stück" bezeichnete, geſchah nur aus Hohn gegen den Nachdrucker, welcher dem Publikum in Leſſings Namen ausdrücklich hundert und vier Stücke verſprochen hatte.[3]) Dieſe hundert Stücke aber beſchränken ſich auf die erſten 52 Abende (vom 22. April bis zum 28. Juli 1767), ſo daß das Material zu der andern und größern Hälfte des Zeitraums von Leſſings Verbindung mit dem Theater, mithin mindeſtens die Hälfte der Hamburgiſchen Dramaturgie, nach dem urſprünglichen Plan und Zweck des Unternehmens, für die Literatur verloren iſt. Bei alledem erſchien das Ende des Werkes erſt zu Oſtern 1769, alſo zwei ganzer Jahre nach der Eröffnung des Theaters und der Wochenſchrift ſelbſt. Die Urſache dieſer Verzögerung und zugleich der Unterbrechung dieſes lehrreichen Werkes, welches die Begierde des ganzen Deutſchlands erregte und daher den Nachdruck aufmunterte, ſchiebt Leſſing einzig und allein auf letztern, während er dabei den Verdacht des Eigennutzes von ſich ablehnte. Das Theater ſelbſt hatte die Unkoſten dazu hergegeben, „in der Hoffnung, aus dem Ver-

1) Seinem Bruder ſchrieb Leſſing, den 9. Juni 1768, über die Dramaturgie, welche ſo eben bis Nr. 82 herausgekommen war: „Wenn ich das Werk noch weiter fortſetze, ſo ſoll es bandweiſe, und nicht bogenweiſe geſchehen." Die Veränderung ſollte ſchon früher, um des Nachdrucks willen, geſchehen, laut einer Erklärung in der Hamburger Neuen Zeitung vom 21. Auguſt 1767, welche ſpäter durch eine andere vom 7. December d. J. modificirt wurde. Da beide unfehlbar von Leſſing herrühren, ſo haben ſie in der Beilage ihre Stelle erhalten.

2) Z. B. der Rummel von einer Tragödie II, 224, ein ſo abſcheulicher Kerl (von Richard III.) VII, 354.

3) VII, 447. „Zwei und funfzig Wochen, und die Woche zwei Stück, geben zwar allerdings hundert und viere. Aber warum ſollte unter allen Tagewerkern dem einzigen wöchentlichen Schriftſteller kein Feiertag zu Statten kommen? Und in dem ganzen Jahre nur viere: iſt ja ſo wenig!"

kaufe wenigstens einen ansehnlichen Theil derselben wieder zu erhalten." Er verliere also nichts dabei, daß diese Hoffnung fehlgeschlagen. „Auch bin ich gar nicht ungehalten darüber, daß ich den zur Fortsetzung gesammelten Stoff nicht weiter an den Mann bringen kann.[1]) Ich ziehe meine Hand von diesem Pfluge eben so gern wieder ab, als ich sie anlegte." Mit einem Seitenblick auf Klotz und Consorten bemerkt er, es werde sich unter ihnen leicht Einer finden, der das Tageregister einer mißlungenen Unternehmung bis zu Ende führe und ihm zeige, was für einen „periodischen Nutzen" er einem solchen „periodischen Blatte" hätte ertheilen können und sollen. „Denn ich will und kann es nicht bergen, fährt er fort, daß diese letzten Bogen fast ein Jahr später niedergeschrieben worden, als ihr Datum besagt. . . ." Hier wirft er auf den „süßen Traum, ein Nationaltheater in Hamburg zu gründen", einen Blick zurück und sagt, auf die damit zusammenhängende, durch den Nachdruck ins Stocken gerathene Dramaturgie: — „Ich möchte überhaupt nicht gern das Ansehen haben, als ob ich es für ein großes Unglück hielte, daß Bemühungen vereitelt worden sind, an welchen ich Antheil genommen. Sie können von keiner besondern Wichtigkeit sein, eben weil ich Antheil daran genommen. . . . Die Welt verliert nichts, daß ich anstatt fünf oder sechs Bände Dramaturgie, nur zwei an das Licht bringen kann. . . ."

Es bieten sich noch andere Gründe dar, um die Verzögerung und das Abbrechen der Dramaturgie zu erklären. Wir können sie hier erst nur andeuten. Die antiquarischen Briefe und Untersuchungen wider Klotz zogen damals Lessingen von der Beschäftigung mit dem Theater ab und trugen unstreitig dazu bei, daß er aus dem ursprünglichen Tone einer populären Wochenschrift unwillkührlich in den trocknern Ton rein gelehrter Abhandlung und bloßer Excurse fiel, bei denen er sich unbekümmert um den Beifall seiner meisten Leser, gehen ließ.[2]) Gewisse Stücke hatten für ihn nur noch den Werth des bloßen Vehikels, an denen er seine Betrachtungen über das Wesen des Drama entwickelte. Er ist sich dessen wohl bewußt und spottet fast (Nr. L) seiner Leser, welche statt allerlei „artigen Sächelchen, die sie erwarteten, lange ernsthafte, trockene Kritiken über alte bekannte Stücke; schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte, bekommen; mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles. Und das sollen sie lesen?

1) Das in der Beilage mitgetheilte Verzeichniß der Stücke vom 13. Mai bis zum 25 November 1768 von Lessings Hand zeigt, daß die Dramaturgie, dem ursprünglichen Plane nach, noch den ganzen Sommer und Herbst dieses Jahres, bis zum Aufhören der Seylerschen Unternehmung in sich fassen sollte.

2) „Ich muß meine Dramaturgie noch fertig machen (schrieb er an Nicolai den 28. Sept. 1768) und ich denke, man wird es dem Ende anmerken, daß ich es, den Kopf schon voller antiquarischen Grillen', geschrieben. Aus dieser Ursache wünschte ich auch lieber an dem zweiten Theil der antiquarischen Briefe arbeiten zu können, als hieran."

Wie gesagt, ich bedaure sie; sie sind gewaltig angeführt! — Doch im Vertrauen: besser, daß sie es sind, als ich. Und ich würde es sehr sein, wenn ich mir ihre Erwartungen zum Gesetze machen müßte. Nicht, daß ihre Erwartungen sehr schwer zu erfüllen wären; wirklich nicht; ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur besser vertragen wollten. . . ."

Welcher Natur diese Absichten waren, sagt die Dramaturgie auf jedem Blatte; wenn auch diese Absichten in einer von dem ursprünglichen Plane abführenden Wendung gegründet waren, und damit zu einer neuen Gattung der Kritik den Grund legten. Lessing konnte wohl am Schlusse mit Selbstbewußtsein auf seine Leistung zurückblicken. [1]) Er hatte in dieser Art dramatischer Kritik in der ganzen frühern Literatur kein Vorbild; er stellte erst ein solches auf. Zwar war er geneigt, den Aristoteles wegen seiner Didaskalien für seinen Vorgänger zu halten; wenn nur die Meinung, welche er sich von dieser verlorenen Schrift des Philosophen gebildet hat, mit den uns erhaltenen Fragmenten, Nachbildungen und sonstigen Nachrichten in Einklang zu bringen wäre. [2]) Auch umging er, um Mißverständnissen vorzubeugen, diesen Namen und zog die modernere Bezeichnung vor, welche der Grieche Lione Alacci (Leo Allatius) zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts eingeführt hatte, wiewohl dessen italienische Dramaturgia nur ein alphabetisches Verzeichniß aller bis auf seine Zeit erschienenen dramatischen Stücke enthält. [3]) Doch in Lessings eigener schriftstellerischen Laufbahn läßt sich am ersten das Werk auffinden, mit welchem seine Dramaturgie unverkennbare Verwandtschaft in Geist und in Behandlung zeigt: ich meine die Literatur-Briefe, welche hier nur an Gediegenheit, Kraft und Philosophie übertroffen sind, an Frische und Munterkeit jedoch kaum mehr erreicht werden. Er selbst fühlte es. „Ich muß sehen, ob ich nicht noch ein Literatur-Briefchen machen kann (schrieb er Nicolai den 2. Februar 1768 bei Gelegenheit der Klotzischen Umtriebe). Oder meinen Sie, daß meine Dramaturgie noch so ziemlich nach diesen Briefen schmeckt?" — Ramler hatte „den Einfall, die Stücke von Lessings Dramaturgie für so viel Briefe an seine Freunde gelten zu lassen". Lessing gestand ihm gern, daß er bei dem

1) „Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber habe ich mich in der Ankündigung erklärt; was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach: etwas Anderes; aber doch, denke ich, Nichts Schlechteres" (VII, 451).

2) Siehe den Artikel: *Διδασκαλία*, *διδασκαλίαι* in Pauli's Encyklopädie der Philologie.

3) Alacci aus Chios, geb. 1586, gest. 1669, 83 Jahre alt, als Bibliothekar des Vaticans; derselbe, der im Auftrage Gregors XV. 1622 die dem Pabste vom Kurfürsten von Baiern geschenkte Heidelberger Bibliothek holen kam. Seine Dramaturgia erschien 1755 in einer neuen und bis zu diesem Jahre fortgesetzten Ausgabe. (Biog. Univ. Nouv. Ed. 1843.)

größten Theile derſelben ſeinen Gedanken am meiſten gegenwärtig, die meiſten alſo an ihn gerichtet waren (XII, 213).

Wenn indeß zu Leſſings Dramaturgie, ihren tieferen Abſichten nach, und gewiſſermaaßen auch in der Form, unter ſeinen vorangehenden Schriften eine Parallele geſucht wird, ſo bietet ſich uns ungeſucht und von ſelbſt der Laokoon dar. Wie hier die Geſetze der bildenden Künſte und der Poeſie, zunächſt jedoch der epiſchen, ſo ſind in der Dramaturgie die Geſetze der dramatiſchen Poeſie, vorzüglich der Tragödie, Gegenſtand der Unterſuchung. Wie ſchon im Laokoon der Uebergang zum Drama gegeben iſt, hat ſich aus den frühern Betrachtungen ergeben. So wenig aber im Laokoon ein Schulbegriff zu Grunde liegt, aus welchem die Geſetze und Begriffe ſyſtematiſch abgeleitet werden, indem die Betrachtung von einem einzelnen Kunſtwerke ausgeht und verſchiedene Wege einſchlägt, um zu allgemeinen Ergebniſſen zu gelangen, ſo ſollte auch die Dramaturgie nichts weniger als ein Lehrbuch oder ein dramatiſches Syſtem werden, ſondern einige hervorgehobene, nicht immer die beſten Stücke, müſſen als Anknüpfung dienen, um die wichtigſten, ſtreitigen oder dunklen Fragen zu beleuchten, ohne die Frage überall abſchließen zu wollen. Er will, ſagt er einmal, daß die Leſer ſich erinnern, daß dieſe Blätter nichts weniger als ein dramatiſches Syſtem enthalten ſollen. Er ſei alſo nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulöſen, die er mache. „Meine Gedanken mögen immer ſich weniger zu verbinden, ja wohl gar ſich zu widerſprechen ſcheinen: wenn es denn nur Gedanken ſind, bei welchen ſie (die Leſer) Stoff finden, ſelbſt zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis ausſtreuen.“ (VII, 425)

Aber nun den Unterſchied zwiſchen dem Gange der Kritik in den beiden Werken. Im Laokoon beſtand die Aufgabe weſentlich darin, das Geſetz der bildenden Künſte, zunächſt im Gegenſatze zur Poeſie, durch Spekulation, durch Abſtraktion, hauptſächlich von Homer und den Kunſtwerken der Alten, aufzufinden: dies iſt die Aufgabe des Dramaturgen nicht; der dramatiſche Codex iſt nicht mehr zu ſuchen, er iſt vorhanden und braucht nur richtig verſtanden und ſowohl kritiſch, als thätig angewandt zu werden: es iſt die Poetik des Ariſtoteles. Dieſes Buch oder Fragment eines Buches bildet ſo gewiſſermaaßen den Mittelpunkt der Hamburgiſchen Dramaturgie,[1]) inſofern Ariſtoteles

1) Hiermit iſt auch der Gang für eine wiſſenſchaftliche Analyſe der Dramaturgie vorgezeichnet. Die gewöhnliche Auffaſſung, wonach die Vernichtung des franzöſiſchen Einfluſſes auf das deutſche Theater Hauptzweck Leſſings war, trifft nur die zeitliche und in gewiſſer Hinſicht vorübergehende Anwendung der dramaturgiſchen Theorie oder Grundſätze bei Leſſing. — Schon Gottſched hatte eine Ueberſetzung von Ariſtoteles Poetik mit eigenen Anmerkungen verſprochen: in dem erſten Bande der deutſchen Schaubühne, der aber nie erſchienen iſt. Darauf erſchien: Ariſtoteles Poetik, mit Anmerkungen und beſondern Abhandlungen, überſetzt von M. K. Curtius, Hannover 1753, welchen Leſſing, auch wo er ihn beſtreitet, mit vieler Achtung behandelt. Curtius machte ſeine Arbeit nicht bekannt, ohne vorher bei Gottſched nachgefragt und ihm das Manuſcript und den Plan

seine Theorie wesentlich durch Abstraktion der Tragödie seiner Landsleute gefunden hat: die Alten also bilden zuletzt die breite und unerschütterliche Grundlage, auf denen Lessing sowohl im Laokoon, als in der Dramaturgie ruhet. Nichts kann einem Geiste, wie Lessing, ferner stehen, als das Aufgeben des eigenen Denkens an die Herrschaft einer noch so großen geistigen Auctorität; und es steht fest, so oft er den Aristoteles vertritt, vertritt er zugleich die Ergebnisse des eigenen Nachdenkens; wie scharf scheidet er den Mann von der Sache. „Mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden; wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte!" — Mit seinen eigenen dramatischen Arbeiten will er sich nur das Recht erworben haben, „mitzusprechen". Es geschieht gegen den Schluß der Dramaturgie, wo er sich über seinen Beruf zur dramatischen Kritik mit einer Selbstverläugnung ohne gleichen ausspricht. „Seines Fleißes darf sich Jedermann rühmen: ich glaube die dramatische Dichtkunst studirt zu haben; sie mehr studirt zu haben, als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie so weit ausgeübt, als es nöthig ist, um mitsprechen zu dürfen: denn ich weiß wohl, so wie der Maler sich von Niemanden gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. . . ."

„Aber man kann studiren, und sich tief in den Irrthum hinein studiren. Was mich also versichert, daß mir dergleichen nicht begegnet sei, daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahirt hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen, meine eigenen Gedanken, die ich hier ohne Weitläuftigkeit nicht äußern könnte. Indeß steh' ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), daß ich sie für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich, und daher mehr der Chicane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen."[1])

---

zu den beizugebenden Anmerkungen vorgelegt zu haben. (Danzel, Gottsched und seine Zeit S. 145—146.)

1) Egger (Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs, suivi de la poétique d'Aristote, Paris 1849) führt S. 179 eine ganz ähnliche Stelle aus der (von Pierre Lerour) herausgegebenen Encyclopédie nouvelle (célèbre pour la hardiesse d'opinions de ses auteurs), art. Tragédie an (von Charton): On peut dire que jusqu'ici les principes metaphysiques, sur lesquels repose la théorie d'Aristote, n'ont pas été critiqués serieusement: la plupart sont fondés sur une observation juste et complète en elle-même de facultés im-

Zu Folge dieser Erkenntniß bescheidet sich Lessing meistens und gerade in den Glanzpunkten seiner Kritik der Ausleger des Aristoteles zu sein, und dadurch giebt er, je weiter er vordringt, dem Werke jenen strengen, gelehrten philologischen Charakter, der es dem Gesichtskreise ungelehrter Leser bisweilen entrückt. Man kann es bei alledem wieder nur bedauern, daß Lessing es nur bei einigen, der zwar glücklich herausgegriffenen Hauptpunkte bewenden ließ, und daß er namentlich es sich geschenkt hat, uns seine „eigene Gedanken" von dem Entstehen und von der Grundlage der Poetik des Aristoteles mitzutheilen. Die Meinungen der Gelehrten über diese Fragen sind bis auf diesen Tag so widerstreitend, es ist so wenig Aussicht vorhanden, ohne neu entdeckte Quellen und Mittel einen allseitig befriedigenden Abschluß herbeizuführen, daß die Entscheidung oder vielmehr das Gutachten eines Lessing (denn Niemand vermaß sich weniger als er, in solchen Dingen zu entscheiden) noch immer als Abwehr gegen gewisse Irrwege wirken würde. [1]) So viel ist gewiß: an der durchgängigen Aechtheit und Integrität der Poetik zweifelt er nicht, [2]) weder im Ganzen, noch im Einzelnen, und wo die Texte vielleicht unüberwindliche Schwierigkeiten und schwer zu lösende Widersprüche darbieten, greift Lessing zu allen Mitteln seines Scharfsinns, bevor er auch nur den Schein eines Widerspruchs auf seinen Aristoteles fallen läßt. „Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen, als in seinen Verstand." Wer sollte diese Regel nicht zu der seinigen machen? Alles kommt jedoch darauf hinaus, wie weit wir überall den ächten Text des Aristoteles haben. Wichtiger und folgenreicher ist das Gesetz, welches Lessing für ein richtiges Verständniß seines Meisters in der Dramaturgie aufstellt, wenn er sagt: „Aristoteles will überall aus sich sich selbst erklärt werden." Wer einen neuern Kommentar über seine Dichtkunst liefern wolle, welcher den Dacierschen

---

muables dans l'homme; celui qui parviendroit à les ébranler, iroit assurément plus loin qu' à reformer l'art.

1) Eine Uebersicht der neuern Ansichten bis 1842 giebt Bitse: Die Philosophie des Aristoteles II, 661—662, in der Anmerkung. Später erschien: Lehren der Alten über die Dichtkunst durch Zusammenstellung mit denen der besten Neuern, erklärt von J. A. Hartung. Hamburg und Gotha 1845. Unter den Alten bildet Aristoteles, der hier in einer neuen Redaktion gebracht, übersetzt und commentirt wird, den eigentlichen Mittelpunkt; von den Neuern werden Lessing, Goethe, Schiller und W. v. Humboldt zur Vergleichung herangezogen. Während aber Hartung in des Aristoteles Poetik nur „lauter Fragmente und Excerpte sieht, welche noch dazu zum Theil sehr bunt unter einander geworfen sind", und er sich eine willkührliche neue Anordnung derselben gestattet, so streitet E. Egger für ihre Integrität.

2) In der Hinsicht hat Lessing an Schiller einen Nachfolger gehabt. Goethe bezieht sich 1824 (Briefwechsel mit Knebel II, 353) auf einen Brief Schillers, worin derselbe die Integrität, Einheit und Vollendung der Aristotelischen Poetik auf gleiche Weise ausspricht, wie Göttling die der Politik.

weit hinter sich läßt, dem räth er vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfang bis zum Ende zu lesen. „Er wird Aufschlüsse für die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermuthet, besonders muß er die Bücher der Rhetorik und Moral studiren.“ Dies ist der Weg, welcher bei Lessing und auch nach ihm seine Früchte getragen hat. —

Weiße's Tragödie: Richard der dritte; Corneille's Rodogune, die Merope von Maffei und von Voltaire — Diderots Hausvater — bei diesen Stücken hauptsächlich faßt Lessing die großen Fragen, welche ihm bei der Untersuchung über Natur und Zweck des Drama und vor Allem der Tragödie nach Aristoteles beschäftigen, am vollständigsten zusammen.

Weiße's Richard der dritte,[1]) und zwar der Charakter des Richard, giebt Lessing Veranlassung, in die berühmte und so schwierige Definition der Tragödie bei Aristoteles (Cap. VI.) einzudringen, in welcher fast jedes Wort eine ganze Gedankenreihe enthält. Ueber dieses Thema hatte Lessing bereits vor länger als zehn Jahren in seinem Briefwechsel mit Mendelssohn sich ausgelassen[2]); hier bringt er ohne Vergleich tiefer in den Gegenstand ein. „Die Tragödie, sagt Aristoteles im Wesentlichen, ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht (nicht: Schrecken, wie im Allgemeinen falsch übersetzt wurde), die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket.“[3]) Diese wenigen Worte bilden den Text zu den reichhaltigsten Betrachtungen über die Natur und den Zweck der Tragödie. „Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung, wie die Epopöe und die Komödie; ihrer Gattung nach aber, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung.“ Aus diesen beiden Begriffen lassen sich nach Lessing vollkommen alle ihre Regeln herleiten, und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen (VII, 346). Dieses Letztere wird mit dem

---

1) „Eines der berühmtesten Tyrannenstücke, welches alle Theater aufführen“, liest man noch in der Chronologie des deutschen Theaters von 1775 (S. 205).

2) Erster Band S. 354 ff.

3) F. v. Raumer giebt in seiner Abhandlung: „Ueber die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniß zu den neuern Dramatikern. Berlin 1829. VI. Abschn. S. 13—21. „Von der Definition des Trauerspiels“, außer der Verschiedenheit der Lesarten und der Interpunktion, wonach auch die Uebersetzungen auf eine interessante Weise sich verändern, nicht weniger als 21 solcher Uebersetzungen seit dem 16. Jahrhundert und aus allen Nationen, bis herab auf Goethe; übergeht aber sonderbarerweise Lessings Uebersetzung, die hier Epoche gemacht hat, und von dem er das Motto zu seiner Abhandlung entlehnt. Die im Texte nach Lessings Worten (VII, 346) gegebene Definition faßt nur den Nerv derselben, insoweit sie gegen Curtius Uebersetzung und Commentar gerichtet ist. Diese lautet: „Das Trauerspiel ist nemlich die Nachahmung einer ernsthaften, vollständigen und eine Größe habenden Handlung, durch einen mit fremdem Schmucke versehenen Ausdruck, dessen sämmtliche Theile aber besonders wirken, welche ferner nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern durch Vorstellung der Handlung selbst uns, vermittelst des Schreckens und des Mitleidens, von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigt.“

Scharfſinn, wie er dem Verfaſſer des Laokoon gegeben war, in der Definition des Ariſtoteles gleichſam erſt entdeckt und bewieſen. Die Kunſtrichter vor ihm nahmen die dramatiſche Form der Tragödie als etwas Hergebrachtes an, „das nun ſo iſt, weil es einmal ſo iſt, und das man ſo läßt, weil man es gut findet. Der einzige Ariſtoteles hat die Urſache ergründet, nur daß er ſich bei ſeiner Erklärung der Kürze wegen einen Sprung erlaubt, und jene mehr vorausgeſetzt, als deutlich angegeben hat. Mitleid und Furcht ſind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Abſicht zu erreichen. Ariſtoteles bemerkte, daß das Mitleid nothwendig ein vorhandenes Uebel erfordere; daß wir längſt vergangene oder fern in der Zukunft bevorſtehende Uebel entweder gar nicht, oder doch bei weitem nicht ſo ſtark bemitleiden können, als ein anweſendes; daß es folglich nothwendig ſei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das iſt, nicht in der erzählenden Form, ſondern als gegenwärtig, das iſt, in der dramatiſchen Form nachzuahmen. Ariſtoteles hat in ſeiner Erklärung ſtatt der Form der Sache, die Sache gleich ſelbſt geſetzt, weil dieſe Sache nur dieſer einzigen Form fähig iſt.“ Der Gedanke, die Form aus dem Weſen ſelbſt zu erklären, iſt echt philoſophiſch; indem Leſſing dieſe Erklärung zu der ſeinigen macht, ergänzt er gewiſſermaaßen ſeine eigene Definition von der dramatiſchen Poeſie, auf der Grundlage des Laokoon, wonach auch ihm, ganz wie dem Ariſtoteles, die dramatiſche Poeſie die höchſte iſt. Das Einzige, was ſich gegen jene Auffaſſung des Ariſtoteles im Sinne Leſſings einwenden ließe, iſt, daß ſie zu eng iſt; ſie paßt nur auf die Tragödie, und nicht die übrigen Arten des Drama; es bedürfte daher noch einer allgemeinern Formel, vermöge deren die Form der dramatiſchen Poeſie überhaupt aus ihrem allgemeinen Weſen abgeleitet würde, dergleichen allerdings Leſſings eigne, oben angeführte Ableitung bot. Wenn ſich indeß finden wird, daß Leſſing, wie Ariſtoteles, das Höchſte, die Idee der dramatiſchen Poeſie in der Tragödie verwirklicht ſah, ſo erklärt es ſich auch, daß er an dieſer Stelle von der Komödie ganz abſtrahirt.

Was nun aber das Weſen der Tragödie nach Ariſtoteles anlangt, welches ganz mit ihrer ſittlichen Wirkung auf den Zuſchauer zuſammenfällt, ſo bot ſich hier Leſſingen von ſelbſt der Anlaß, vermittelſt der Auslegung der ſchwierigſten und anziehendſten Stelle in der Poetik, ſowohl die damalige franzöſiſche Tragödie, als die Theorie der Franzoſen, bis dahin die alleinherrſchende, in ihrem Grunde zu erſchüttern, und auf die großen Muſter der Griechen, unter den Neuen aber auf Shakeſpeare zurückzuweiſen.

„Die Tragödie alſo, ſchreibt Ariſtoteles, iſt die Nachahmung einer Handlung, welche, vermittelſt des Mitleids und der Furcht, die Reinigung dieſer und dergleichen Leidenſchaften bewirkt.“ So überſetzt Leſſing, und in dieſer Ueberſetzung iſt die Erklärung dieſes räthſelhaften Satzes, welcher ſeit dem Wiederaufleben der alten Literatur bis auf dieſen Tag Dichter und Ausleger in dem verſchiedenartigſten Sinne beſchäftiget, ſchon enthalten. Die der

richtigen Auslegung am meisten hemmend entgegenstehende Ansicht, welche Lessing vorfand, und die sich der Zurückführung der echten Tragödie immer entgegenstellte, war die des Corneille. Corneille vereinigte zwar (und in welch höherem Maaße als Lessing!) das Dichter-Genie mit dem Geschäft des Auslegers und Kritikers; allein es war ihm dabei weniger um Aristoteles (zu dessen tieferem Verständniß es ihm ohnehin an der wissenschaftlich gelehrten Grundlage fehlte), als an der Rechtfertigung seiner eigenen Stücke und eines gewissen, ihnen zu Grunde liegenden dramatischen Systems gelegen, dessen Grundsätze ihm sogar von den Anfängern der regelmäßigen Tragödie in Frankreich überliefert waren. [1]) Das Ansehen des Corneille wirkte bis zu Lessings Zeit und war als eine Schranke aufgerichtet gegen die einfache Größe und Erhabenheit der Griechen, gegen die großartige Kunst und Natur eines Shakespeare, so wie gegen den unendlichen Reichthum und die Originalität des spanischen Theaters. Diese Schranke niederzureißen, erkannte Lessing für seinen innersten Beruf, wie er schon im Laokoon „dem armseligen Geschmack" der französischen Nation in Sophokles einen Spiegel entgegen hielt (VI, 398). Die Zergliederung des Philoktet hätte als ein Kapitel der Dramaturgie ihren Platz einnehmen können; sie ist völlig auf dasjenige Verständniß des Aristoteles über die Beschaffenheit der tragischen Charaktere, wie über die wahre sittliche Wirkung der Tragödie gegründet, welches den Kern der Kritik in der Dramaturgie ausmacht. Beides aber, der tragische Charakter und die tragische Wirkung fließen in dem Begriffe des Pathetischen zusammen, welchen Aristoteles durch die lange so oft mißverstandenen Begriffe von Furcht und Mitleid ausdrückt. Statt Furcht nemlich las man Schrecken, und dieses Mißverständniß brachte dem jüngern Crebillon den zweideutigen Namen „des Schrecklichen" zu Wege, aber mehr „von diesem Schrecken, welches in der Tragödie nicht sein sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet." Dieser falsche Begriff des Schreckens gab nun auch in der deutschen Literatur einem Charakter, wie Weiße's Richard III. seine Entstehung: unstreitig „das größte abscheulichste Ungeheuer (VII, 339), das jemals die Bühne getragen. Ich sage die Bühne; daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich. Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? — Aber Schrecken? — — sollte dieser blutdürstige, seines Blutdurstes sich rühmende, über seine Verbrechen sich kitzelnde Teufel, nicht Schrecken in vollem Maaße erwecken? Wohl erweckt er Schrecken: wenn unter Schrecken

1) Etienne Jodelle (1532—1573), der bedeutendste unter der französischen Plejade im 16. Jahrhundert war es, der das nach den Principien des antiken Drama organisirte neue Theater der Franzosen begründete, aber noch den Charakter beibehielt, der im Zeitalter Ludwigs XIV. nur von Racine in Athalie wieder aufgenommen wurde.... „Alle Gewohnheiten der französischen Tragödie sind hier (in Jodelle's Trauerspiel Cléopatra) schon sichtbar: Einheit der Zeit, des Raums und der Handlung; ausländisches Kostüm; fremde Geschichte; großer Pomp der Deklamation und geringe Thatenentwickelung (K. Rosenkranz, Handbuch der allgemeinen Geschichte der Poesie II, 151, nach A. W. Schlegel).

das Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen; wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsätzlicher Gräuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. . . .[1]) Aber dieses Schrecken ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgend ein großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit — ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbniß fähig sei." Dieser Schrecken läßt das tragische Mitleid in uns nicht aufkommen, welches die Wurzel unseres Vergnügens am Tragischen ist, jene süße Qual, bei welcher ich so gern verweile, für welche ich dem Dichter danke. Aristoteles[2]) spricht von einem μιαρόν, von einem Gräßlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen (dergleichen die Königin Elisabeth, die Prinzen in Weiße's Richard dem Dritten sind) findet, und welches daher unter diejenigen Gegenstände gehört, welche von der Nachahmung des tragischen Dichters ausgeschlossen bleiben müssen. Auch Corneille hat den tiefen Sinn dieses Grundsatzes nicht anerkennen mögen; er schiebt dem Aristoteles eine ganz andere Meinung unter, alles, um seine Rodogune und seinen Heraklius zu rechtfertigen, Stücke, dergleichen (meint er) dem Aristoteles blos gefehlt haben, um seine Lehre darnach näher einzuschränken und „verschiedene Manieren daraus zu abstrahiren, wie dessen ungeachtet das Unglück des ganz rechtschaffenen Mannes ein tragischer Gegenstand werden könne." Es ist bezeichnend, daß Lessing hier zur Rechtfertigung des Aristoteles die christliche Idee der Vorsehung herbeiruft. „Der Gedanke ist an und für sich selbst gräßlich, sagt er; daß es Menschen geben kann, die ohne all ihr Verschulden unglücklich sind. Die Heiden hätten diesen gräßlichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht, als möglich: und wir wollten ihn nähren? wir wollten uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätigen? wir? die Religion und Vernunft überzeugt haben sollte, daß er eben so unrichtig, als gotteslästerlich ist?" — Mit denselben Gründen eifert er gegen die vielen unschuldigen Schlachtopfer in Weiße's Richard III. „Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellt, und Verzweiflung von weitem nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht fragen, Mitleid? — er heiße, wie er wolle — aber er ist das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?"

„Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange

1) Siehe die Beilage.
2) Poet. cap. 13.

aller Dinge haben. In dieſem iſt Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geſchick und Grauſamkeit ſcheint. Aus dieſen wenigen Gliedern ſollte er ein Ganzes machen, das völlig ſich rundet, wo eines aus dem andern ſich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufſtößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in ſeinem Plane finden, ſondern ſie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge, ſuchen müſſen; das Ganze dieſes ſterblichen Schöpfers ſollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers ſein; ſollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie ſich in ihm Alles zum Beſten auflöſe, werde es auch in jenem geſchehen: und er vergißt dieſe ſeine edelſte Beſtimmung ſo ſehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorſicht mit in ſeinen kleinen Zirkel flicht und gefliſſentlich unſern Schauder darüber erregt? — O, verſchont uns damit, ihr, die ihr unſer Herz in eurer Gewalt habt! Wozu dieſe traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Dieſe kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben ſoll; wenn wir bei unſerer Unterwerfung noch Vertrauen und fröhlichen Muth behalten ſollen: ſo iſt es höchſt nöthig, daß wir an die verwirrenden Beiſpiele ſolcher unverdienten ſchrecklichen Verhängniſſe ſo wenig, als möglich, erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es ſein könnte, aus allen Büchern mit ihnen! —"

Dieſes hängt mit dem Principe der Tragödie zuſammen. Wie Leſſing im Laokoon als Geſetz der bildenden Kunſt die Schönheit hinſtellt, ſo hier als erſtes Geſetz für die Tragödie — Wahrheit, nicht die äußere, hiſtoriſche, ſondern die philoſophiſche und ſittliche Wahrheit. Alle Tugenden des Trauerſpiels verweben ſich in dieſe, ſo wie alle ſeine Fehler durch ihr Gegentheil verſchuldet werden. Und weil „dergleichen mißgeſchilderte Charaktere, dergleichen ſchaudernde Tiraden des Laſters" bei keinem Dichter häufiger, als bei Corneille ſich finden, daher treffen ihn die ſchärfſten Pfeile der Kritik, welche mit auf ſeine Landsleute und ſeine Bewunderer zurückfällt. „Es könnte leicht ſein, daß ſich zum Theil ſein Beiname des Großen mit darauf gründete. . . . Den Ungeheuren, den Gigantiſchen hätte man ihn nennen ſollen; aber nicht den Großen. Denn nichts iſt groß, was nicht wahr iſt." Hierher gehört Leſſings Kritik über Gerſtenbergs Ugolino (in dem Schreiben an den Verfaſſer vom 25. Februar 1768), auf welche wir wiederholt verweiſen müſſen, indem ſie hier dadurch doppelt lehrreich wird, daß die Behandlung der Tragödie mit der des Epos verglichen wird. Bald zu Anfang, in den erſten Stücken der Dramaturgie, über Cronegks Trauerſpiel Olint und Sophronia, dem eine bekannte Epiſode beim Taſſo zu Grunde liegt, werden dieſe Motive geltend gemacht; Leſſing brauchte ſich daher ihrer nicht erſt im Fortgang ſeiner Arbeit bewußt zu werden; die Grundſätze ſeiner Kritik lagen in voller Klarheit vor ſeinem Geiſte; jeder Schritt, vom erſten bis zum letzten, iſt in Voraus mit Kraft und Sicherheit ausgemeſſen. Der Name iſt ihm gleichgültig; nur daß die Sache, daß der Geiſt der echten Tragödie zu ſeinem Rechte kommt.

So erklärt sich denn Lessing gegen das christliche Trauerspiel im engern Sinne, dessen Helden nemlich Märtyrer sind, dergleichen Corneille in seinem Polyeukt, und Cronegk in dem genannten Trauerspiel aufgestellt hatte. Bisher scheiterten alle solche Stücke an den nemlichen Fehlern der Composition und an dem Widerspruch des Wunders mit der Forderung, daß alles auf dem Theater vor unsern Augen motivirt werde. Und so dürfte, schließt Lessing, die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdient, ohne Zweifel noch zu erwarten sein. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessirt. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? fragt Lessing weiter. Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle großen und guten Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen? . . ."

„Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rath: — man ließe alle bisherigen christlichen Trauerspiele unaufgeführt." Mit diesem Ausspruche ist über so manchen spätern Versuch dieser Art das Urtheil gesprochen; noch ist das Genie, welches jene inneren Schwierigkeiten durch sein Beispiel beseitigt hätte, nicht erschienen. Dasselbe gilt von den falschen Schicksalstragödien neuerer Zeit in Deutschland und Frankreich, deren untragisches Ziel von der andern Seite wieder mit der Klippe von den „vollkommenen Charaktern" zusammenhängt, indem jenes μιαρὸν, nach der treffenden Bemerkung Ed. Müllers, vermöge dessen ein Unschuldiger von der Bosheit Anderer getroffen wird, also der Vorwurf der Bösartigkeit, statt auf Menschen, auf das Schicksal geworfen wird. [1])

1) Ich kann nicht besser thun, als den scharfsinnigen Ausleger selbst reden zu lassen. A. a. O. II, S. 160. „Für die vollkommenen Charaktere, die Aristoteles von der Tragödie ausschließt, eifert Jean Paul Vorschule der Aesthetik II, 449. Aber abgesehen davon, daß das Ideale und Allgemeine allerdings von ihm, wie schon Tieck bemerkt hat, nicht genügend von einander unterschieden worden, so ist auch auf den Grund, warum in der Tragödie solche Charaktere nicht statthaft erscheinen, gar keine Rücksicht genommen worden." Eben mit diesem Grunde dagegen hat es Hermann (Aristotelis de arte poetica liber, p. 144 ad XIII. s. über das μιαρὸν gegen Lessing) zu thun, und sucht das Unzureichende desselben zu zeigen. Den Kern der Widerlegung von Hermanns Einwand habe ich im Text schon gegeben. Ganz im Geiste Lessings heißt es: „Wenn wir uns auch im Leben in solchen Fällen, besonders von christlicher Ansicht aus, mit dem Gedanken der Unerforschlichkeit der göttlichen Rathschlüsse trösten, so will doch das Drama nicht auf ein

Alle dieſe Fragen, welche zunächſt blos ein äſthetiſches Intereſſe zu haben ſcheinen, erhalten ihre volle Bedeutung zuletzt doch nur in der ſittlichen Wirkung auf die Zuſchauer, auf das Volk, um deß willen die Tragödie überhaupt vorhanden iſt. Sind die tragiſchen Charaktere nach der einen oder der andern Seite verfehlt, ſo kann jene Reinigung der Leidenſchaften durch Leidenſchaften nicht erfolgen. Welches ſind dieſe Leidenſchaften in dem Zuſchauer und worin beſteht ihre Reinigung? Dieſes nach allen Seiten gegen die Mißverſtändniſſe und ihre Folgen bei Corneille, Dacier und Andern ins Licht zu ſetzen, iſt Leſſings Hauptbeſtreben.

Viertes Kapitel.

Die Frage über den ſittlichen Einfluß der Bühne hängt bei Leſſing mit dem der Poeſie überhaupt zuſammen. Auch hier nimmt er im Allgemeinen ſeinen Standpunkt in der Kunſtphiloſophie der Alten, während er nach der andern Seite ſich mit Schiller begegnet. „Beſſern ſollen uns alle Gattungen der Poeſie; es iſt kläglich, wenn man dieſes erſt beweiſen muß; noch kläglicher iſt es, wenn es Dichter giebt, die ſelbſt daran zweifeln. Aber alle Gattungen können nicht alles beſſern; wenigſtens nicht jedes ſo vollkommen, wie das andere; was aber jede am Vollkommenſten beſſern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleich zu thun vermag, das allein iſt ihre eigentliche Beſtimmung“ (VII, 349). Dies iſt wieder ganz im Geiſte des Laokoon und erinnert an den in den Nachträgen zu demſelben (XI, 163) ausgeſprochenen Grundſatz: „daß nur das die Beſtimmung einer Kunſt ſein kann, wozu ſie einzig und allein geſchickt iſt, und nicht das, was andere Künſte eben ſo gut, wonicht beſſer können, als ſie.“ —

„Die Bühne alſo iſt eben ſo wenig dazu vorhanden, uns über einen Vorgang aus der Weltgeſchichte zu unterrichten, oder das Andenken großer Männer zu erneuern, als irgend einen allgemeinen abſtrakten Satz der Moral anſchaulich zu machen. Der Unterſchied zwiſchen der Handlung der Aeſopiſchen Fabel und dem Drama leidet ſeine Anwendung auf jede moraliſche Erzählung, welche die Abſicht hat, einen allgemeinen moraliſchen Satz zur Anſchauung zu bringen. Das Drama macht auf eine einzige beſtimmte, aus ſeiner Fabel fließende Lehre keinen Anſpruch; es geht entweder auf die Leidenſchaften, welche der

Fernes, Unbekanntes verweiſen, ſondern durch ſich ſelbſt befriedigen. Das μιαρὸν iſt ſchlechthin das Abſcheuliche, das in der Verfolgung eines ganz Unſchuldigen, Unſträflichen liegt, mag nun dieſe von fremder Bosheit oder von dem Schickſal, um mich dieſes Ausdrucks zu bedienen, ausgehen.“

Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend sind (Tragödie), oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewährt (Komödie). Beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen."

Es giebt für die Beurtheilung und Eintheilung der dramatischen Poesie noch einen andern Gesichtspunkt, als den subjektiven, der Wirkung auf das Gemüth und den Verstand des Einzelnen; nemlich den objektiven und socialen Gesichtspunkt. Ein solcher war in Löwens Prolog zur Eröffnung des Hamburgischen Theaters mit Nachdruck hervorgehoben worden:

— „Weh dem gedrückten Staat,
Der statt der Tugend nichts, als ein Gesetzbuch hat."

Von der gekränkten Unschuld heißt es:

„Wer ist ihr Genius, der sich entgegenlegt?
Wer? Sie, die jetzt den Dolch, und jetzt die Geißel trägt,
Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
Strafloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten."

„Der Prolog, sagt Lessing in den begleitenden Bemerkungen (VII, 31), zeigt das Schauspiel in seiner höchsten Würde, indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt. Es giebt Dinge, welche zu unbeträchtlich, und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie werth oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es giebt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt. . . . Ich will es nicht unternehmen, fährt er fort, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie; und auf die andern, welche die Vernunft in Erstaunen und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählt, und die eigentlichen Gegenstände desselben nur insofern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren, oder bis in das Abscheuliche hin verbreiten."

Noch von einer andern Seite hängen Tragödie und Komödie als Glieder eines innern Gegensatzes zusammen, wodurch sie einander eben so sehr ergänzen, als ausschließen, nemlich in ihrem psychologischen Werthe, entsprechend den gemischten Empfindungen des Lächerlichen und des Schrecklichen. Man erinnert sich der feinen Zergliederungen dieser Begriffe im Laokoon mit Beziehung auf Therſites; sie kehren in der Dramaturgie wieder, wo Lessing den Nutzen der Komödie gegen die damals noch frischen Angriffe Rousseau's in Schutz nimmt. Man muß Lachen von Verlachen unterscheiden. Moliere, sagt er, macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks. Moliere beweist sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht? „Nicht doch, versetzt Les-

sing, der Misanthrop wird nicht verächtlich; er bleibt wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das Geringste. Der Zerstreute (des Regnard) gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Jede Ungereimtheit, jeder Contrast von Mangel und Realität ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit aus einander." Es kommt dieses auf das *οὐ φθαρτικόν* (des Aristoteles) zurück, welches Lessing im Laokoon zu dem Wesen des Lächerlichen rechnet, ohne welches dasselbe in das Schreckliche, wenigstens in das Widrige und Häßliche, fallen würde.

Daß die Komödie durch eine wahre und lebhafte Schilderung komischer Charaktere und Situationen Vergnügen gewährt, schließt ihre moralische Wirkung nicht aus, wie andrerseits die Tragödie, welche die Leidenschaften erregt und reinigt, gewisse süße Empfindungen, eine bestimmte Art des Vergnügens gewährt, ja gewähren muß, wenn der Dichter die Gesetze seines Schaffens kennt. Die Vereinigung scheinbar so entgegengesetzter Zwecke ist aber nur denkbar, wenn jene Besserung auf kein äußeres Objekt, sondern rein auf die formale Veredlung des Subjekts bezogen wird. „Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten bessern, über die sie zu lachen macht, noch weniger blos, und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer, allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Uebung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken.... Die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres Präservativ, als das Lächerliche (VII, 128—129)." Die ganze Stelle ist gegen die Angriffe Rousseau's auf die Sittlichkeit des Schauspiels gerichtet: „Alle Chicanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat, sind nur daher entstanden, weil er diesen Unterschied (zwischen Lachen und Verlachen) nicht gehörig in Erwägung gezogen."

In diesem idealen und formalen Sinne ist endlich auch, nach Lessings tiefsinniger Auffassung, die Reinigung von Mitleid und Furcht in der Tragödie als die ihr ausschließlich zukommende Wirkung zu verstehen. Noch Curtius läßt den Aristoteles sagen: „Die Tragödie solle uns, vermöge des Schreckens und Mitleids, von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigen", was sowohl gegen die Wortbedeutung des (*τῶν τοιούτων παθημάτων*) als gegen den tiefern Sinn der zu reinigenden Leidenschaften (Affekte) streitet. „Denn erstens ist jene Furcht durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines Andern, für diesen Andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unsrer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid." Furcht und Mitleid sind hier so eng verbunden, daß dieses ohne jenes nicht gedacht werden kann. So

erklärt auch Aristoteles das Fürchterliche und das Mitleidenswürdige eines durch das Andere. Weder der Verzweifelnde, noch der Uebermüthige pflegt mit Andern Mitleid zu haben; weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt hat, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sieht, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaubt, daß er gar nicht begreift, woher ihm ein Unglück zustoßen könne. Diese Beschaffenheit ist allerdings von dem Charakter der Personen in der Tragödie bedingt. Denn nur aus der Gleichheit mit uns — wenn ihn der Dichter nicht schlimmer macht, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln läßt, als wir in seinen Umständen gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben würden, daß wir hätten denken und handeln müssen — entsteht die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen ebenso ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen: und diese Furcht ist es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringt. Diese Furcht steht blos hier, um die wahre Natur des tragischen Mitleids deutlich zu bestimmen; man soll sie nicht als eine von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft denken, welche bald mit, bald ohne das Mitleid, so wie das Mitleid bald mit, bald ohne sie erregt werden könnte, welches die große Mißdeutung des Corneille war. Erst durch diese Verschmelzung beider Empfindungen steigert sich das Mitleid zur Leidenschaft, (πάθος) zum Affekt. Mitleidige Regungen, ohne Furcht für uns selbst, nennt Aristoteles Philanthropie: und nur den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, giebt er den Namen des Mitleids. Wenn Aristoteles behauptet, daß die Tragödie Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, so ergiebt sich, wie Lessing annehmen zu müssen glaubt, nach den verschiedenen Kombinationen dieser Begriffe, zunächst eine vierfache tragische Wirkung dieser Elemente, und jeder von diesen vier Punkten schließt einen doppelten Fall in sich. „Da nemlich (mit diesen Worten faßt Lessing seinen Begriff von der Reinigung der Leidenschaften zusammen) diese Reinigung in nichts anderm beruht, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Extrem findet, zwischen welchem sie inne steht: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremen des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen ist. Das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlt, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muß das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mit-

leids.“ [1]) Die frühern Ausleger hatten entweder nur einen Theil jener kombinirten Wirkung der Tragödie aufgefaßt (so wenn Dacier nur zeigt, wie das tragische Mitleid unsere allzugroße Furcht mäßige) oder, wie der deutsche Uebersetzer des Aristoteles (Curtius), um nach ihrer Meinung den Nutzen der Tragödie völlig außer Streit zu setzen, Dinge dahin gezogen, die dem Gedichte überhaupt, aber keineswegs der Tragödie, als Tragödie, insbesondere zukommen; z. E. daß sie die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken; daß sie Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster wirken solle. So weit geht Lessings Erklärung des bei Aristoteles so fundamentalen und von ihm selbst in der Poetik problematisch belassenen Begriffs der Katharsis, welche wegen der fast mathematischen Präcision ihrer Fassung nur mit Lessings eigenen Worten wieder gegeben werden konnte. Hat sich auch Lessing in der Zergliederung der besondern Momente des Begriffs seinem Scharfsinn zu sehr überlassen, ist er auch von Ungenauigkeit im Einzelnen nicht freizusprechen, so ist doch diese Erklärung durch die besten neuern Untersuchungen über Aristoteles Kunstlehre dem Wesen nach nur bestätigt worden. [2])

Wer nun die Tragödie durch seine schiefe Auffassung am meisten von der Bahn der griechischen, d. h. der wahren Tragödie, von welcher Aristoteles seine Regeln abstrahirt hat, ablenkte, war Corneille, wenn er sich einbildete, Aristoteles habe sagen wollen: „Die Tragödie erwecke unser Mitleid, um unsre Furcht zu erwecken, um durch diese Furcht die Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete Gegenstand sein Unglück zugezogen.“ Daher sind die Tragödien des Corneille keine wahren Tragödien geworden; und nicht allein seine, sondern alle französischen Tragödien, weil ihre Verfasser nicht die Absicht des Aristoteles, sondern die Absicht des Corneille sich vorsetzten. „Ich kenne verschiedene französische Stücke, welche die unglücklichen Folgen irgend einer Leidenschaft recht wohl ins Licht setzen; aus denen man viele gute Lehren, diese Leidenschaft betreffend, ziehen kann: aber ich kenne keines, welches mein Mitleid in dem Grade erregte, in welchem die Tragödie es erregen sollte, in welchem ich, aus verschiedenen griechischen und englischen Stücken gewiß weiß, daß sie es erregen kann. Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes werth halte: nur, daß es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders, als sehr gute Köpfe sein; sie verdienen, zum Theil, unter den Dichtern keinen geringen Rang: nur daß sie keine tragischen Dichter sind; nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon und Voltaire von dem wenig

1) Diese an sich scharfsinnige Combination beruht übrigens, wie Ed. Müller a. a. O. II, 379, nachweist, auf einer Verwechselung, indem Lessing auf einmal, willkührlich, nicht mehr die Leidenschaften, sondern die Seele auf diese Weise gereinigt sein läßt. (Mehr in der nächsten Beilage.)

2) Siehe die Beilage.

oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht (VII, 366)."

A. W. Schlegel, welcher nach Lessing die klassische Tragödie der Franzosen durch Vergleichung der Muster der Griechen mit dem meisten Eifer und Erfolg bekämpft hat, schlägt dabei doch einen, von Lessing ganz verschiedenen Weg ein; er sucht das Ansehen des Aristoteles zu beseitigen und so zugleich Lessingen, auf dessen Schultern er steht, herabzusetzen. Aristoteles, meint er,[1]) habe auch von der Redekunst nur die dem Verstande ohne Einbildungskraft und Gefühl zugängliche und einem äußern Zweck dienende Seite gefaßt; kann es uns befremden (fragt er, als wenn der Schluß von der Redekunst auf die Poesie, zwei ihrem Wesen nach so verschiedene Künste, sich von selbst ergebe), wenn er das Geheimniß der Poesie noch weit weniger ergründete, welche von jedem andern, als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen und in der Sprache darzustellen, losgesprochen ist?..." Diese Ansicht von dem unbedingten Zwecke der Kunst, Schönes als solches zu erschaffen, ist durch die romantische Schule, nicht ohne zustimmende Aussprüche Goethe's, zu einem Axiom der wahren Bildung und Geistesfreiheit, von welchem abzurathen nur Beschränktheit verriethe, erhoben worden. Lessing war andern Glaubens, ohne dabei die höchsten Rechte der Poesie zu vergeben, sobald man nur seine ausdrücklichen Erklärungen zusammenhält. Darum hat Lessing, wenn man Schlegel hört, die echte Kritik nie gekannt. „Diese Kritik, sagt er von Lessing, ist vollkommen siegreich, wo sie die Widersprüche für den Verstand an Werken darlegt, die blos mit dem Verstande zusammengefügt sind; schwerlich möchte sie ausreichen, um sich zur Idee einer wahrhaft genialischen Kunstschöpfung zu erschwingen." Mit wenig Worten wird hier Lessingen aller Beruf zur dramatischen Kritik abgesprochen, und mit Lessing zugleich dem Aristoteles. Denn von welcher Tragödie kann man sagen, sie gehöre zu den Werken, die blos mit dem Verstande zusammengefügt sind? Doch wie? Wenn Lessing sich zu dem, was dort die Idee aller Kunstschöpfung genannt wird, sehr wohl erhoben hätte, nur in einer andern Richtung, welche Schlegel, ich weiß nicht warum, in seinen Betrachtungen über Aristoteles und die französische Tragödie vollkommen bei Seite liegen läßt. Schlegel legt seiner Kritik nur die Frage von den drei Einheiten zu Grunde, als wenn darauf, und darauf allein, das Wesen der Tragödie beruhte. Auch Lessing hat nicht ermangelt, bei Gelegenheit der Merope Voltaire's und Maffei's, auf das erzwungene System der drei Einheiten und deren erkünstelte Beobachtung hinzuweisen (worin ihm sogar, er bekennt es selbst, der ältere Schlegel vorangegangen war), wenn er sagt: „Ein Anderes ist, sich mit den Regeln abfinden; ein Anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen; dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben." Die Einheit der Handlung erklärt er als das erste dramatische

1) Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur II, 82.

Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Orts sind gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie, unter neun Malen, siebenmal weit mehr dabei gewannen, als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplificiren, alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte." [1])

„Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplicität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Ortes nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sei, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen, nicht Muth genug hatten, ein Abkommen." Dies wird nun an Voltaire's Merope unmittelbar zur Anschauung gebracht. So hat Lessing schon nach dieser Seite der Schlegel'schen Kritik wesentlich nichts übrig gelassen.

Doch die Widerlegung der französischen drei Einheiten mußte Schlegeln eigentlich nur die Brücke bauen zu einer Entdeckung, wodurch er sich über seinen Vorgänger weit zu erheben glaubt. Dieses betrifft nun einen Hauptbegriff der Tragödie, dem auch Lessing, nach Aristoteles, wieder eine sehr eingehende Betrachtung widmet, nemlich den Begriff der Handlung als einer Verknüpfung der Begebenheiten, welche unter die drei Hauptstücke des Glückswechsels, der Erkennung und des Leidens fallen (VII, 171 ff.).

Schlegel nun erhebt sich über diese trockenen Begriffszergliederungen zu einem

---

1) VII, 207. Es ist bezeichnend, daß Lessing, vielleicht wegen des hier berührten Zwanges, der Wiedereinführung des Chors bei den Tragödien der Neuern (wie Schiller es einmal versucht) entgegen war, XI, 174, mit Bezug auf Wilhelm Majons Elfride und Caractatut (1759). „Bei Gelegenheit dieses letztern (bemerkt Lessing) machen die Verfasser des Month. Rev. vol. XX, p. 507, gegen die eingebildeten Vortheile des Chors sehr pertinente Bemerkungen; besonders über die zwei: 1) daß er häufiger Gelegenheit zu poetischen Schönheiten gebe, und 2) daß er das angenehmste und schicklichste Mittel sei, dem Zuschauer nützliche Lehren beizubringen (!). Sie merken zuletzt sehr wohl an, daß Masons Stücke besser sein würden, wenn sie nicht so poetisch wären" (d. h. desto mehr Handlung und tragische Motive hätten).

„höheren" Begriffe der tragischen Handlung, und einer davon bedingten Einheit. Im höhern eigentlichen Sinne sei Handlung „eine von dem Willen des Menschen abhängige Thätigkeit", und ihre Einheit bestehe in der Richtung auf ein einziges Ziel. Es liege darin also die Beziehung auf die Idee der sittlichen Freiheit, Kraft welcher allein der Mensch als der erste Urheber seiner Entschlüsse betrachtet wird; und in dieser Beziehung auf eine höhere Idee, glaubt er die Einheit und Ganzheit der Tragödie im Sinne der Alten gefunden zu haben, in dem Gegensatze von Freiheit und Nothwendigkeit, jene der absolute Anfang, diese das absolute Ende der Tragödie. Dem Aristoteles sei nun diese Ansicht ganz fremd gewesen. Nirgends rede er von der Idee des Schicksals, als der Tragödie wesentlich! So ist ihm auch die wahre Einheit der Tragödie entgangen. Die einzelnen Theile eines Kunstwerks, namentlich eines Trauerspiels, dienen insgesammt einem allgemeinen Zweck, nemlich einem Gesammteindruck auf das Gemüth. Die Einheit liege also in einer höhern Sphäre, im Gefühl oder in der Beziehung auf Ideen, was einerlei sei, denn das Gefühl sei unser Organ für das Unendliche, das sich uns zu Ideen gestaltet. „Ich fordere eine weit tiefer liegende, innige, geheimnißvollere Einheit, als die ist, womit, wie ich sehe, die meisten Kunstrichter sich begnügen. Diese Einheit, fährt er fort, finde ich in den tragischen Compositionen Shakespeare's ebenso vollkommen, als in denen des Aeschylus und Sophokles; ich vermisse sie dagegen in manchen von der „zergliedernden" Kritik als correkt gepriesenen Tragödie."

Das wäre also die Summe jener „höhern" Kritik, welche die „zergliedernde" Kritik eines Aristoteles und Lessing so tief unter sich sieht, dies die Idee einer Kunstschöpfung, zu welcher, sich zu erschwingen, jene nicht ausgereicht habe. Man bemerke zuvörderst, daß jene zergliedernde Kritik lange vor jener höhern an deren eigentlichem und letztem Ziele angelangt ist, nemlich in der Erkenntniß, daß die wahre Tragödie in Sophokles und Shakespeare ihren höchsten Ausdruck gefunden. Sie war also doch keine vergebliche. Daß Schlegel neben Sophokles den Aeschylus nennt, während Lessing einen sehr richtigen und tiefen Sinn darin findet, wenn Aristoteles den Euripides für „den tragischsten von allen tragischen Dichtern" erklärt (VII, 222), wenngleich ohne seine Fehler zu verkennen, macht den ganzen, nicht wesentlichen Unterschied. Wenn Lessing und seine Zeit den Aeschylus vielleicht nicht in dem Grade kannte und würdigte, wie es nachher geschah, so hat Schlegel dazu beigetragen, den Euripides über Gebühr herabzusetzen. Schiller und Goethe haben das Euripides zugefügte Unrecht in Lessings Geiste wieder gut gemacht; [1]) sie haben aber auch nicht geglaubt, daß Aristoteles nicht den wahren Genius der griechischen Tragödie erfaßt habe. Das kommt daher: sie waren Dichter, das eigene Thun und Schaffen war die Fackel bei ihrem Urtheil, wobei sie mit jener „geheim-

1) S. die Beilage.

nißvollen Einheit" nichts ausgerichtet hätten. Namentlich ist es Schiller, welcher in der Würdigung des Aristoteles vollkommen auf Lessings Seite trat, und seine Stimme fällt um so mehr ins Gewicht, als er, ein viel größerer Dichter als Lessing, jenem einen um so größern Widerstand entgegenzustellen hatte. „Es ist ein herrliches Wort, das der Dichter Schiller, nicht der Aesthetiker sprach, es werde nicht Vielen begegnen, daß sie nach der Bekanntschaft mit einem solchen nüchternen Kopfe und kalten Gesetzgeber den innern Frieden nicht verlören. Er sei ein Höllenrichter gegen alle, die an der äußern Form sklavisch hingen, und die sich über alle Formen wegsetzten, indem es ihm sichtbar weit mehr um das Wesen, als um die Form zu thun sei, und er doch wieder streng aus der Natur des Gedichtes, und besonders des Trauerspiels, dessen unverrückbare Form ableitete. Es ist ein wahrer Ruhm für uns, daß sich unsere großen Dichter gegen ihn fühlten und behaupteten, während, wie Schiller sagt, die französischen Kritiker ihn fürchteten, wie die Jungen den Stecken." [1]) Nichts anderes, als diese Harmonie zwischen Form und Wesen in des Aristoteles Regeln über das Trauerspiel darzulegen, ist auch Lessings Streben gewesen.

Als Schlegel seine berühmten Vorlesungen über dramatische Kunst und Poesie hielt, deren Wirkungen in der ästhetischen Beurtheilung bei aller Unzulänglichkeit der stofflichen Grundlage und der Einseitigkeit vieler Urtheile, wie sie namentlich von Solger und Goethe aufgedeckt worden, noch immer verspürt werden, scheuten sich die Anhänger des „Evangeliums der Kunst" vor jeder engen Beziehung der Kunst und des Schönen zur Sittlichkeit und zum Guten, wie sie seit Plato allen edlen Geistern werth und theuer war, wie vor einer Profanation. Da jedoch die Kritik und Kunstlehre eines leitenden höhern Gedankens nicht entrathen konnte, so verfiel man, um das Ethische zu vermeiden, in das Metaphysische, und man sprach von Ideen der Kunst überhaupt, wie des einzelnen Kunstwerks oder Gedichts, welche gleichsam über und hinter dem Kunstwerk schwebten. Man philosophirte mehr über das Kunstwerk und seine Gattung, statt aus demselben heraus zu philosophiren, sein Entstehen, sein Werden, seine Kraft und Wirkung, wie bei der lebendigen Natur, zu erforschen. Die Kunst und die Poesie wurde gleichsam in den Himmel versetzt, so daß man fragen mochte, was die Kunst auf der Erde eigentlich noch zu thun habe.

Von einem solchen Standpunkte aus hat Schlegel sich die Erklärung und Kritik des Aristoteles leicht machen können, indem er eine einzelne Frage, eine Frage, welche mehr zur Form, als zum Wesen gehört, nemlich die Einheit der Handlung, außer dem Zusammenhang mit dem Ganzen der Lehre von der Tragödie betrachtete, übrigens den wichtigen und schweren Punkt von der Reini-

1) Gervinus V, 473. (Die bekannte Stelle in dem Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe.) Schillers Aufsatz: „Ueber die tragische Kunst" (Werke XI, 531) enthält nur den Kern von Aristoteles Lehre von der Tragödie.

gung der Leidenschaften, so wie die damit eng verknüpften Fragen von der Schürzung der Fabel und von ihren Arten, von der Beschaffenheit der tragischen Charaktere, von dem Verhältnisse des Allgemeinen zum Besondern, von dem Verhältnisse der Tragödie zur Geschichte und Moral, wie abgethan bei Seite liegen ließ. Wie man auch über die Idee des Schicksals, worauf die Einheit und Ganzheit der Tragödie bei den Alten beruhen soll, denke; der Begriff der Tragödie als Spiel, wie als Kunst als ein lebendiger, gegliederter Organismus in seiner eigenthümlichen Bestimmung, wird dadurch nicht gefördert, indem das Ganze der Dichtkunst gegen alle spekulativen Reflexionen über dieselbe vom Standpunkt der Religion, der Sitte oder des Staats, sich gleichgültig verhält. Das Wahre und Zutreffende über das Verhältniß von Freiheit und Nothwendigkeit liegt auch schon in Aristoteles, nemlich in den konkreten Bestimmungen über die Fabel und den Charakter entwickelt. Das war es, was der Abhandlung des Aristoteles in Schillers Augen einen so hohen Werth gab, „daß keine theoretischen vorgefaßten Begriffe dabei im Spiele sind". Von der Idee des Schicksals, als der Tragödie wesentlich, schweigt auch Schiller; daß aber Aristoteles das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, das heißt ihm „recht den Nagel auf den Kopf getroffen".

Kehren wir zu Lessing zurück. Indem er die Anwendung seiner Darlegung des Begriffs der Reinigung unserer Leidenschaften durch die Tragödie auf Weiße's Richard III. macht (dessen anderweitige Schönheiten und Vorzüge er gern anerkennen mag und hervorhebt), bemerkt er: „Nicht genug, daß sein (des tragischen Dichters) Werk Wirkungen auf uns hat; es muß auch die Wirkungen haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen." ... „Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? ruft er, wozu ein Theater erbaut, ... die ganze Stadt auf einen Platz geladen, wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, auch hervorbringen würde?" —

„Das Publikum nimmt vorlieb. — Das ist gut und auch nicht gut; denn man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muß."

„Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren, besonders jenes, auf das tragische. Wie gleichgültig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kommt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben; da hingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes werth halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden,

ins Theater; und nur Wenige, und dieſe Wenigen nur ſparſam, aus anderer Abſicht.“

„Ich ſage: wir, unſer Volk, unſere Bühne; ich meine aber nicht blos, uns Deutſche. Wir Deutſchen bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben. ...“ Nach dieſem Bekenntniſſe iſt Leſſing mit einer raſchen Wendung wieder bei den Franzoſen und ihrem Theater, welches damals in ihren eigenen, wie in den Augen der Gebildeten, vorzüglich der Großen in Europa, das erſte in der Welt war, und ruft ihnen das dreiſte Wort entgegen, daß auch ſie, die Franzoſen, noch kein Theater haben! Von den beiden großen Tragikern, Corneille und Racine, ſei es Corneille, welcher den meiſten Schaden geſtiftet, und auf ihre tragiſchen Dichter den verderblichſten Einfluß gehabt habe. „Denn Racine hat nur durch ſeine Muſter verführt; Corneille aber durch ſeine Muſter und Lehren zugleich.“ Gerade keine Nation habe die Regeln des alten Drama mehr verkannt, als die Franzoſen. ... „Ich wage es, hier eine Aeußerung zu thun (heißt es gegen den Schluß der Dramaturgie), mag man ſie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht beſſer machen wollte. Was gilt die Wette?“ — Daß man aber dieſe kecke Aeußerung ja nicht für Prahlerei nehme! Man merke alſo wohl, was er hinzuſetzt: „Ich werde es zuverläſſig beſſer machen, — und doch lange kein Corneille ſein, — und doch lange noch kein Meiſterſtück gemacht haben. Ich werde es zuverläſſig beſſer machen, — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde nichts gethan haben, als was jeder thun kann, — der ſo feſt an den Ariſtoteles glaubt, wie ich.“ —

Fünftes Kapitel.

Nach Corneille iſt Voltaire der dritte in der Reihe der großen franzöſiſchen Tragiker, an welchem Leſſing bald mit dem ganzen Gewichte ſittlicher Würde, bald mit der ſchneidenden Schärfe ſeines großen Verſtandes, bald mit dem verſengenden Feuer des Witzes die unbarmherzigſte Kritik übt. Ihm war die beneidenswerthe Aufgabe gefallen, den beleidigten Nationalgeiſt des deutſchen Volkes nach hundert Jahren an dem Manne zu rächen, welcher gewohnt war, Deutſchland nur als die dunkle Folie Frankreichs zu betrachten, der, ein anderer Bouhours, von Deutſchland nichts weiter zu ſagen wußte, als, daß er ihm „mehr Geiſt und weniger Conſonanten“ wünſchte. Leſſing läßt keine Gelegenheit vorüber, um die Leichtfertigkeit, Eitelkeit und Unwahrheit in ſo vielem, was Voltaire als Schriftſteller und Dichter bei unzähligen Anläſſen ſagt oder thut, hervor zu ziehen; es galt den Befreiungskrieg für die Selbſt-

ständigkeit des deutschen Geistes gegen den talentvollsten und berühmtesten seiner damaligen Feinde, gegen den Liebling der Großen in Deutschland und Europa, zu kämpfen, der freilich von der Höhe seines Ruhmes herab auf den kecken Dramaturgen in einem Winkel Deutschlands mitleidig lächelnd herabsah. „Ich führe, sagt er (VII, 317), Anmerkungen von dem Herrn von Voltaire so gern an! Aus seinen geringsten ist noch immer etwas zu lernen: wenn schon nicht allezeit das, was er darin sagt: wenigstens das, was er hätte sagen sollen. Primus sapientiae gradus est, falsa intelligere; (wo dieses Sprüchelchen steht, will mir nicht gleich beifallen), und ich wüßte keinen Schriftsteller in der Welt, an dem man es so gut versuchen könnte, ob man auf dieser ersten Stufe der Weisheit stehe, als an dem Herrn von Voltaire, aber daher auch keinen, der uns die zweite zu ersteigen, weniger behülflich sein könnte; secundus, vera cognoscere. Ein kritischer Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem Sprüchelchen ein. Er suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann, so kommt er nach und nach in die Materie, und das Uebrige findet sich. Hierzu habe ich mir in diesem Werke, ich bekenne es aufrichtig, nun einmal die französischen Skribenten vornehmlich erwählt, und unter diesen besonders den Herrn von Voltaire. Wem diese Methode aber etwa mehr muthwillig als gründlich scheinen wollte: der soll wissen, daß selbst der gründliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedient hat. Solet Aristoteles, sagt einer von seinen Auslegern, der mir eben zur Hand liegt, quaerere pugnam in suis libris. Atque hoc facit non temere et casu, sed certa ratione atque consilio! nam labefactatis aliorum opinionibus, u. s. w. O, des Pedanten! würde Herr von Voltaire rufen. — Ich bin es blos aus Mißtrauen in mich selbst." —

In diesem Tone lustiger Ironie ist die Polemik gegen Voltaire, den „göttlichen Voltaire", großentheils gehalten, was eine besondere Wirkung macht, wenn etwa Lessing einen von Voltaire's eigenen Landsleuten gegen ihn in Schutz nehmen zu müssen glaubt, während er auch wohl sich auf Voltaire selbst gegen Corneille, immer im Tone der Ironie, beruft. [1]) Jenes geschieht einmal bei dem

1) Dies geschieht für den, welcher Voltaire's Schriften nicht immer gegenwärtig hat, zuweilen versteckt; und die Zeiten sind nicht mehr, selbst in Frankreich nicht mehr, wo jeder Gebildete die geringste Anspielung auf eine Seite in Voltaire's Schriften ohne Commentar verstände. Eine solche bietet z. B. die Dramaturgie (Schriften VII, 144), wo es in ernsthaftem Tone heißt: „Schon im vorigen Jahrhundert saß einmal ein ehrlicher Hurone in der Bastille zu Paris; dem ward die Zeit lang, ob er schon in Paris war; und vor langer Weile studirte er die französischen Poeten; diesem Huronen wollte die Rodogune (des Corneille) gar nicht gefallen. — Endlich kam vor einigen Jahren sogar auch ein Franzose, sonst ein gewaltiger Verehrer des Corneille'schen Namens" u. s. w. Dies ist nun beidemal Voltaire; das erstemal in seiner komischen Erzählung L'Ingenu, histoire veritable (Oeuvres complètes de Voltaire, ed. Beaumarchais T. XLIV, p. 394—396, chap. XII. (ce que l'Ingenu pense des pièces de théatre), das anderemal als Herausgeber und Kommentator des Corneille.

Eſſex von Thomas Corneille (VII, 102), nicht, als wenn dieſer Eſſex ein vorzüglich gutes Stück wäre, ſondern weil viele von den Fehlern, die Voltaire daran tadelt, theils ſich nicht darin finden, theils unerhebliche Kleinigkeiten ſind, die ſeinerſeits eben nicht den richtigſten und würdigſten Begriff von der Tragödie vorausſetzen. „Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein ſehr profunder Hiſtoriker ſein will. Er ſchwang ſich alſo auch bei dem Eſſex auf dieſes ſein Streitroß, und tummelte es gewaltig herum. Schade nur, daß alle die Thaten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht werth ſind, den er erregt.“ Hier nimmt Leſſing Veranlaſſung, die ſo anziehende, in unſern Tagen wieder lebhaft beſprochene Frage von der Bedeutung des hiſtoriſchen Dramas und ſeiner Beziehung zur Geſchichte mit der Schärfe und Feſtigkeit eines Kanons für alle Folgezeit aus dem innerſten Weſen der Poeſie zu erörtern. „Die ganze Tragödie des Corneille ſei ein Roman: wenn er rührend iſt, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter ſich wahrer Namen bedient hat?“

„Weswegen wählt der tragiſche Dichter *wahre Namen*? Nimmt er ſeine Charaktere aus dieſen Namen, oder nimmt er dieſe Namen, weil Charaktere, welche ihnen die Geſchichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen ſich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meiſten Trauerſpiele vielleicht entſtanden ſind, ſondern wie ſie eigentlich entſtehen *ſollten*. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxis der Dichter übereinſtimmender auszudrücken: ſind es die bloßen Fakta, die Umſtände der Zeit und des Orts, oder ſind es die *Charaktere* der Perſonen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber dieſe, als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere ſind, ſo iſt die Frage gleich entſchieden, wie weit der Dichter von der hiſtoriſchen Wahrheit abgehen könne. In allem, was die Charaktere nicht betrifft, ſo weit er will. Nur die Charaktere ſind ihm heilig; dieſe zu verſtärken, dieſe in ihrem beſten Lichte zu zeigen, iſt alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringſte weſentliche Veränderung würde die Urſache aufheben, warum ſie dieſe und nicht andere Namen führen, und nichts iſt anſtößiger, als wovon wir uns keine Urſache angeben können. . . . Kurz, die Tragödie iſt keine dialogirte Geſchichte; die Geſchichte iſt für die Tragödie nichts, als ein *Repertorium von Namen*, mit denen wir gewiſſe Charaktere zu verbinden gewohnt ſind. Findet der Dichter in der Geſchichte mehrere Umſtände zur Ausſchmückung und Individualiſirung ſeines Stoffes bequem; wohl, ſo brauche er ſie. Nur daß man ihm hieraus ebenſo wenig ein Verdienſt, als aus dem Gegentheile ein Verbrechen mache.“

In ähnlichem Sinne nimmt Leſſing einige Blätter vorher (VII, 85) des Du Belloy Trauerſpiel: *Zelmire*, mit Bezugnahme auf die Regel des Ariſtoteles, gegen einen franzöſiſchen Kunſtrichter in Schutz, welcher weit lieber einen Stoff aus der Geſchichte, als eine freie Erfindung gehabt hätte. „Auf dem Theater

sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer, als die Absicht der Geschichte." Ein Satz, welcher einmal die besondere Bewunderung Schillers erregte, der es „einem solchen Verstandesmenschen, wie Aristoteles, kaum zugetraut hätte, daß er der Poesie eine größere Wahrheit, als der Geschichte zugestehe." Gleichwohl wird man noch heutiges Tages genöthigt, diese Grundsätze selbst gegen Dichter und Kritiker von Talent von neuem einzuschärfen. [1])

Nicht immer also läßt Lessing den Ton des leichten Spottes über Voltaire hören (dessen gute und glänzende Seiten nebenher bei ihm sogar zu ihrem Rechte kommen); einige Stücke Voltaire's, wie Semiramis, Zayre, Merope gehören zu denen, bei welchen die wissenschaftliche Strenge, wie der ganze sittliche Ernst des Kritikers am meisten hervorleuchtet. [2]) Die Kritik der Merope bildet allein eine Abhandlung von bedeutendem Umfange, die Untersuchung greift aus in allen Beziehungen, welche den Gegenstand ins Licht setzen können, nicht minder in Betreff des Literargeschichtlichen, wie des Aesthetischen. In der Vergleichung der Merope des Maffei und des Voltaire gab Lessing ein Muster jener vergleichenden Kritik, wie es an Schärfe, Gründlichkeit und universellem Blick schwer erreicht oder übertroffen werden konnte. Maffei hatte durch seine Merope eine Revolution auf den Bühnen Italiens hervorgerufen, und der begeisterte Beifall Italiens hallte in ganz Europa wider. Mehr als dreißig Ausgaben wurden in sechzehn Jahren (von 1714 bis 1730) in und außer Italien davon gemacht: sie ward ins Französische, ins Englische, ins Deutsche übersetzt, und man hatte vor, sie mit allen diesen Uebersetzungen zugleich drucken zu lassen. Ins Französische war sie schon zweimal übersetzt, als Voltaire sich nochmals darüber machen wollte, um sie auch wirklich auf die französische Bühne zu bringen. Allein er fand, daß dies durch eine eigentliche Uebersetzung nicht geschehen könne und dies bestimmte ihn, mit einem eigenen Stücke, mit seiner Merope, hervorzutreten, welches im Jahre 1743 mit dem außerordentlichsten Beifall auf dem Pariser Theater aufgeführt wurde, nachdem der alte Vater Tournemine das Stück für eines von den vollkommensten Trauerspielen, für ein wahres Muster

---

1) Mit Geist und Nachdruck thut dies H. Hettner: Das moderne Drama, Braunschweig 1852, S. 47 ff. Selbst ein Denker und Dichter, wie Julius Mosen, stellte ohne Bedenken dem heutigen Dramatiker die Aufgabe, „daß er den Prozeß der Weltgeschichte als Referat von der Bühne herunter dem Publikum vortrage." (Dies würde ja den gleichzeitigen Bestrebungen großer Künstler, die Weltgeschichte zu malen, ziemlich entsprechen.)

2) Wir schneidend züchtigt Lessing Voltaire's Eitelkeit, womit er (was bei der Aufführung seiner Merope zum erstenmal in der Geschichte des Theaters geschah), dem Rufen und Schreien des Publikums, sich ihm auf der Bühne zu zeigen, nachgab! (VII, 162 ff.)

erklärt hatte, wodurch das verloren gegangene Stück des Euripides gleichen Inhalts wieder hergestellt wäre.

Eine Tragödie ohne Galanterie, in welcher die ganze Intrigue auf der Liebe einer Mutter beruht und das zärtlichste Interesse aus der reinsten Tugend entspringt, wie die Merope des Maffei, war, gegen die Musterstücke des französischen Theaters, ganz neu; wie viel dem Stücke jedoch zu einem wahren Gedichte fehlte, hat Niemand strenger entwickelt, als Lessing. „Was ein Gelehrter, von gutem klassischen Geschmacke, der so etwas mehr für eine Erholung, als für eine Arbeit ansieht, die seiner würdig wäre, leisten kann, das leistete auch Maffei. Der Literator und Versificator läßt sich überall spüren, aber nur selten das Genie und der Dichter. . . .“

Voltaire hätte also ganz Recht gehabt, an dieser Merope tristige Ausstellungen zu machen, wenn er es nicht auf eine ebenso hinterlistige, als plumpe Art gethan hätte, wobei die Wahrheit nach beiden Seiten zu kurz fiel. Er stattete sein Werk mit einer doppelten Vorrede aus, die erste in seinem eigenen, die andere im Namen eines gewissen Lindelle, d. h. hinter einer ziemlich durchsichtigen Maske. „Als Voltaire sagt er dem Italiener die einschmeichelndsten Dinge, und unter der Maske eines gewissen Herrn de la Lindelle sagt er ihm die schneidendsten und dabei unwahren Grobheiten. Wer einen französischen Januskopf sehen will, der vorn auf die einschmeichelndste Weise lächelt, und hinten die hämischsten Grimassen schneidet, der lese beide Briefe in einem Zuge. Ich möchte keinen geschrieben haben, am wenigsten aber beide.“ Nun ergeht ein Gericht über die Merope des Voltaire, welches um so schwerer fällt, als dieser das Seine dazu beitrug, die Schwäche der italienischen Merope (um mit der seinigen desto mehr zu glänzen) dem Leser in die Augen zu rücken. Indem Lessing auf die Begebenheiten, welche der Fabel des Stücks zu Grunde liegen, in ihren abweichenden Umständen bei Pausanias, Apollodorus und Hyginus zurückgeht, und einige abgerissene Nachrichten bei Aristoteles und Plutarch berücksichtigt, gelangt er zu dem Resultat, daß die Merope des Voltaire nicht etwa blos durch die Merope des Maffei veranlaßt, sondern ganz und gar aus dieser entstanden sei, indem Fabel, Plan und Situationen dem Maffei gehörten. „Nicht ebenderselbe Stoff, sagt Aristoteles, sondern ebendieselbe Verwicklung und Auflösung machen, daß zwei oder mehrere Stücke für ebendieselben Stücke zu halten sind. Also, nicht weil Voltaire mit dem Maffei einerlei Geschichte behandelt hat, sondern, weil er sie mit ihm auf ebendieselbe Art behandelt hat, ist er hier für weiter nichts, als für den Uebersetzer und Nachahmer desselben zu erklären.“ Die Veränderungen und neuen Wendungen, welche er vorgenommen, betreffen die unerheblichsten Kleinigkeiten, die auf die Oekonomie des Stückes selbst keinen Einfluß haben, bis auf eine einzige, worin man den Dichter erkennt (namentlich nennt Lessing die zweite Scene des vierten Aktes ganz vortrefflich).

Dies alles wird mit dem Messer der Kritik bis in die feinsten Adern und Windungen dieses tragischen Gewebes nachgewiesen.

Der Pater Tournemine [1]) hatte unter andern zur Empfehlung von Voltaire's Merope in die Welt geschrieben, Aristoteles habe die Fabel der Merope in die erste Klasse der tragischen Fabeln gesetzt. Diese Behauptung, welche von Voltaire, ein wenig modificirt, wiederholt wurde, giebt Lessingen die Veranlassung, einen der schwierigsten Punkte in dem vierzehnten Kapitel der Poetik des Aristoteles, welches von der Zahl und Vollkommenheit tragischer Fabeln handelt, ins Licht zu setzen, und die Lösung eines für unauflöslich erklärten Widerspruchs bei Aristoteles zu versuchen, damit die Erklärungen dieses Philosophen in innerer Uebereinstimmung verbleiben. [2]) Bei alledem fehlt viel, daß nach diesen Erklärungen die Fabel der Merope zu den vollkommensten gehört. Doch dies schien allenfalls den Literator anzugehen. Worauf Lessing zunächst aber den größten Nachdruck legt, ist, daß die gepriesene Regelmäßigkeit des französischen Theaters eine blos scheinbare sei. „Besonders ist Voltaire ein Meister, sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit zu machen, daß er alle Freiheit behält, sich zu bewegen, wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer und macht so ängstliche Verdrehungen, daß man meinen sollte, jedes Glied von ihm sei an einen besondern Klotz geschmiedet. Es kostet mir Ueberwindung, sagt Lessing, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten, welcher aber bei der gemeinen Klasse von Kunstrichtern noch der alleinherrschende ist, und aus welchem die Bewunderer des französischen Theaters das lauteste Geschrei erheben. Um wie viel mehr die französischen Kunstrichter, besonders, wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben!" —

„Möchten meinetwegen Voltaire's und Maffei's Merope acht Tage dauern, ruft er aus, und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterieen vergessen machen!" —

Lessing hat hier das Drama der Engländer genannt; im Grunde meint er immer den einen — Shakespeare. Er hatte schon in den Literaturbriefen, an der bekannten Stelle gegen Gottsched (VI, 41), und dessen Vorliebe gegen die Fran-

---

1) Dieser gelehrte Jesuit (1661—1739), Herausgeber des Journal de Trévoux, ist uns aus seinem Briefwechsel mit Leibniz und seinem Streite mit demselben über seine Abhandlung vom Ursprung der Franken bekannt. Montesquieu, den Lessing anführt, ließ ihn seinen Spott fühlen. „Wer ist denn dieser Tournemine? Wir kennen keinen Tournemine!" —

2) S. Ed. Müller a. a. O. II, 139, besonders S. 153—156. Hermann beruft sich (p. 149) wieder auch auf Lessing, läßt jedoch einen Widerspruch hier bestehen.

zosen — eine Stelle, wo die Seele der Hamburgischen Dramaturgie schon deutlich hervorblickt — dem großen englischen Dichter die Stelle angewiesen, welche er in der Dramaturgie einnimmt. „Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben als Othello, als König Lear, als Hamlet u. s. w. Hat Corneille ein einziges Trauerspiel, das Sie nur halb so gerührt hätte, als die Zayre des Voltaire? Und die Zayre des Voltaire, wie weit ist sie unter dem Mohren von Venedig, dessen schwache Copie sie ist, und von welchem der ganze Charakter des Orosmans entlehnet worden?"

Alles, was in der Dramaturgie über Shakespeare bei verschiedenen Gelegenheiten entwickelt wird, bei der Semiramis und Zayre des Voltaire, bei Weiße's Richard III, ist in jenem Literaturbriefe wesentlich also schon enthalten; war doch früher schon Shakespeare kein unbekannter Name in Deutschland; vor dem Erscheinen der Hamburgischen Dramaturgie hat Gerstenberg in den Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur 1766 (einer Nachahmung und gleichsam Fortsetzung der Berlinischen Literaturbriefe, Brief XII, über Shakespeare's Genie und Schriften) den Dichter als unerreichtes Muster aufgestellt. Um das Verdienst Wielands, die erste deutsche lesbare Uebersetzung des Shakespeare (seit 1762) geliefert zu haben, nicht zu schmälern, übersieht auch Lessing gern die Unvollkommenheiten eines ersten Versuchs, und will, daß man „von diesen Fehlern kein solches Aufsehen hätte machen sollen". [1])

Es galt, den unbedingten Verehrern eines Voltaire in der großartigen Wahrheit und Natur, in der Poesie Shakespeare's einen Spiegel vorzuhalten. Dazu hatte Voltaire selbst, wenn auch in einem ganz andern Sinne, herausgefordert. War er es doch, der nach seiner Rückkehr aus England seinen Landsleuten Shakespeare als ein wunderbares Genie, von hinreißendem Erfolge auf die Gemüther der Engländer, genannt hatte; und wie mitleidig er auch nachher stets auf die unregelmäßigen wilden Formen dieses Genies herabblickte, er hatte sich mit seinem Geiste genährt; seine Zayre, sein Tod Cäsars, waren durch Shakespeare ins Leben gerufen. Es brauchte hier für Lessing keiner Zu-

1) „Lessing war anfangs selbst der Meinung, Shakespeare müsse nicht übersetzt, sondern blos studirt werden. Aber nach seiner gewöhnlichen Art, auf die Seite des Schwächern zu treten, nahm er sich der Uebersetzung an, als sie da war. Er wollte überdies die Härte, die er in den Literaturbriefen gegen Wieland gezeigt hatte, wieder gut machen." (Nicolai's Leben und Nachlaß von Göcking. „Einzelne Ideen". S. 132.)

rechtlegung verschobener Regeln, wie bei Corneille; hier galt es That gegen That anschaulich zu machen. Einige starke Schlagworte übten und üben noch ihre volle Wirkung. „Die Liebe selbst hat Voltairen die Zayre diktirt, sagt ein (französischer) Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur Eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist Romeo und Julie, von Shakespeare. . . . Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleystil der Liebe vortrefflich; aber der beste Kanzellist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste. Dasselbe läßt sich von der Eifersucht sagen. Othello ist offenbar das Vorbild des Orosman gewesen, aber welche kahle Figur spielt Orosman gegen Othello. Cibber sagt, Voltaire habe sich des Brandes bemächtigt, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Gluth gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft, als leuchtet und wärmt." Voltaire hatte in seiner Semiramis den Geist des Sardanapal — am hellen Tage auftreten lassen; Lessing zeigt das Komische dieses Gespenstes gegen die Erscheinung des Geistes im Hamlet, dessen echt tragische und poetische Wirkung er aus der innersten Natur unsers Gemüths psychologisch entwickelt.

„Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt. Es wirkt auf uns, mehr durch ihn, als durch sich selbst. Voltaire's Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist. Shakespeare's Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an deren Schicksal wir Antheil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder, Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer." Wenn uns Goethe in Wilhelm Meister durch die meisterhafte Exposition des Hamlet den Geist dieses gewaltigen Stückes klar gelegt hat, so dürfen wir nicht außer Acht lassen, daß es Lessing war, welcher durch diese tiefere Auffassung des Geistes (dessen Auftreten in jenem Roman so beziehungsreich wird) die erste Anregung dazu gab.

Wie aber ein heutiger Dichter Shakespeare benützen könne und solle, spricht Lessing in der hinlänglich besprochenen Kritik des Weißischen Richard III. in wenigen, aber großen und schlagenden Kernsprüchen aus. „Vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an Shakespeare'n ein Plagium zu begehen", sagte Weiße. — „Vorausgesetzt, daß man eins an ihm begehen kann. Aber was man von Homer gesagt hat: es lasse sich dem Herkules eher die Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben sie zu stellen!"

„Shakespeare will studirt, nicht geplündert sein. . . . Alle, auch die klein-

ſten Theile bei Shakeſpeare, ſind nach den großen Maaßen des hiſtoriſchen Schauſpiels zugeſchnitten, und dieſes verhält ſich zu der Tragödie franzöſiſchen Geſchmacks, ungefähr wie ein weitläuftiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Wenn man den Aermel aus dem Kleide eines Rieſen für einen Zwerg recht nutzen will, ſo muß man ihm nicht wieder einen Aermel, ſondern einen ganzen Rock daraus machen. Thut man aber auch dieſes, ſo kann man wegen der Beſchuldigung des Plagiums ganz ruhig ſein. . . ."

Mit dem Fingerzeig auf Shakeſpeare — denn mehr konnte es nicht ſein, weil Leſſing nach dem damaligen Repertoire des deutſchen Theaters noch die Gelegenheit nicht erhielt, das Innere eines jener großen Schauſpiele Shakeſpeare's darzulegen, — hat Leſſing ſeiner Dramaturgie die Bedeutung eines Canon (wie ſie ſo oft genannt wird) für das deutſche Drama ebenſo gegeben, wie vorher durch den Laokoon für Theorie und Ausübung von Kunſt und Poeſie; Laokoon hat ſo, wie bereits angedeutet ward, ſeine Ergänzung gefunden. Homer und Milton, Sophokles und Shakeſpeare — hiermit war der univerſelle Geſichtskreis für die heutige Kritik und Poetik gewonnen. [1])

In jener Parallele und Gleichſtellung des Antiken und Modernen in Epos und Drama, bei den Vertretern der höchſten Poeſie, lag aber auch das Maaß für die Hochſtellung und den Cult des einen, wie des andern. Leſſing ſchaute nemlich das Weſen (nicht die äußere Form) der griechiſchen Tragödie, ſelbſt nach den Geſetzen des Ariſtoteles, vollkommen in Shakeſpeare, und dachte inſofern von ihm anders, als Schiller; eben dies trennte ihn für immer von der jetzt neben ihm heranwachſenden Generation der Stürmer und Dränger, welche das Weſen der Shakeſpeareſchen Tugenden in der ſcheinbaren Regelloſigkeit und negativen Freiheit von der franzöſiſchen Bühne ſahen, und ſofort allem Geſetz den Krieg erklärten. Noch vor kurzem hatte Gerſtenberg in ſeinem vorhin erwähnten Aufſatze: „Etwas über Shakeſpeare" (1766) aus Mißverſtändniß des Ariſtoteles Folgerungen über das Verhältniß von Shakeſpeare zu den Griechen gezogen, welche Leſſingen nur verletzen konnten; bald galt es als ein Zeichen

1) Danzels Meinung, die er im erſten Bande S. 448 ſo beſtimmt hinſtellt und die er in ſeinem letzten Aufſatze: Shakeſpeare und noch immer kein Ende (Blätter für litter. Unterhaltung 1850, Nr. 131—137) wiederholt: daß Leſſing nicht, im Geiſte der jüngern Generation, unter den engliſchen Dramatikern Shakeſpeare'n allein und mit excluſiver Bewunderung anführe, ſondern nur als den beſten unter ſeinen Zeitgenoſſen — alſo eigentlich nur nach ſeinem relativen Werthe — kann ich nicht für richtig halten. Wohl war dies Danzels eigene Anſicht über Shakeſpeare; aber nichts berechtigt uns, ſie Leſſing beizulegen; am wenigſten in der Dramaturgie, wo er ihm den Platz neben Homer giebt. Bei Lope de Vega und Calderon dagegen ſagt Leſſing es deutlich genug, daß ſie nur die beſſern ihrer Gattung ſind. Die Zeit für eine kritiſche Betrachtung und Sonderung der Stücke Shakeſpeare's aber, welche auf hiſtoriſchem Wege unternommen werden mußte (wozu bei uns Eſchenburg den erſten gründlichen Verſuch machte): dieſe Zeit war noch nicht gekommen.

des Genie, aller Regeln, aller Gesetze zu spotten. Genie und wieder Genie hallte es nunmehr wieder, vorzüglich seit mit dem Anfange des Jahres 1768 Klotzens allgemeine Bibliothek der schönen Wissenschaften zu Halle herauskam.

Niemand konnte das ursprüngliche und unveräußerliche Recht des Genie, gegenüber allem Gesetz, eindringlicher und wärmer anerkennen, als Lessing. Die Dramaturgie ist reich an Aeußerungen dieser Art. „Dem Genie ist es vergönnt (heißt es z. E. bei der Frage über das Verhältniß der dramatischen Charaktere zur Geschichte) tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrath seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichthum aus (Hinweisung auf Pindarus Olymp. II, Str. 5, v. 10)." Oder wenn es zur Rechtfertigung der Prologe bei Euripides, dessen Stücke wegen dieser Vermischung des Epischen und Dramatischen manchem zwitterhaft schienen, heißt: „Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondere man sie so genau von einander ab, als möglich; aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch, und untersuche blos, ob es diese höhern Absichten erreicht hat." Eine bedeutende Aeußerung für einen Kritiker, dessen Hauptbestreben sonst immer auf die scharfe und reinste Sonderung der Gattungen und Arten gerichtet ist.

Lessing hatte vor dem Schluß der Dramaturgie noch so viel Zeit, um die Kritik gegen die Ansprüche der Aftergenies in Schutz zu nehmen. „Wir haben, sagt er, dem Himmel sei Dank, jetzt ein Geschlecht selbst von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht, — alle Kritik verdächtig zu machen. „Genie! Genie!" schreien sie. Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!" So schmeicheln sie dem Genie: ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verrathen zu sehr, daß sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und ebendemselben Athem hinzusetzen: „die Regeln unterdrücken das Genie!" — Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie; aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. . . ." Und mit Beziehung auf das bisherige Vorurtheil über die Muster der französischen Bühne, welches glücklicher Weise durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erweckt worden, heißt es: „Geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit, prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses: daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse; ja, daß diese Regeln wohl gar Schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche. Und das hätte noch hingehen mögen! — Aber mit diesen Regeln fing man an, alle Regeln zu

vermengen, und es überhaupt für Pedanterie zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit muthwillig zu verscherzen, und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle. . . ." Hier ist der Punkt bezeichnet, von wo aus wir Lessingen in dieser, wie in den übrigen Richtungen der damaligen Bewegung, bei den höchsten Fragen von Kunst und Wissenschaft, wie der Religion, werden Halt machen sehen.

Man hat in unsern Tagen, und nicht ohne allen Grund, von Lessings übergroßer Strenge und einer gewissen Einseitigkeit in seiner Kritik gegen Corneille, Racine und Voltaire gesprochen, und sein Unrecht gewissermaßen gut zu machen gesucht [1]); er selbst wird durch seine Mission gerechtfertiget. Die Ausgleichung seiner Urtheile durfte Lessing getrost der Nachwelt überlassen. Dreißig Jahre nach dem Erscheinen der Hamburgischen Dramaturgie brachte Goethe den Mahomet von Voltaire auf die Bühne. Schiller übersetzte die Phädra. Lessings Sendung war jetzt erfüllt, der Zweck seiner Dramaturgie war erreicht; der Deutsche durfte die Vorzüge der französischen Tragödie nun anerkennen, ja, bei dem Hereinbrechen eines wilden Naturalismus, auf sie als Muster schöner und würdiger Formen hinweisen. Schillers Stanzen an Goethe: „Als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte," klingen uns wie eine herrliche Nachrede zu Lessings Dramaturgie:

Einheim'scher Kunst ist dieser Schauplatz eigen;
Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient.
Wir können muthig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt.
Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Britten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

In den letzten Zeiten fing jedoch „das rohe Leben an, sich heranzudrängen an das leichte Fahrzeug, das, gleich dem Acheront'schen Kahne, nur die flüchtigen Geister fassen kann; die Kunst drohte auf dem Schauplatz zu verschwinden, die Phantasie behauptete ihr wildes Reich": —

„Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie:
Gebannt in unveränderlichen Schranken,
Hält er sie fest, und nimmer darf sie wanken.

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden;
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist,

1) So F. S. Bamberg, Ueber die dramatische Literatur der Franzosen, in Rötschers Jahrbüchern für dramat. Kunst und Literatur I. S. 47, und Hettner, Die altfranzösische Tragödie, Blätter für litter. Unterhaltung 1850, Nr. 256—258.

Des falschen Anstands prunkende Geberden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist;
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme, wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene."

Lessing hätte wohl diesen Strophen seinen Beifall nicht versagt. Es hieße ihm Unrecht thun, zu glauben, daß er aus Nationalvorurtheilen überhaupt über das französische Theater den Stab gebrochen habe, als er das verwegene Wort aussprach, daß nicht nur wir Deutsche — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben! Er unterschied scharf genug das Genie von der irrthümlichen, verkehrten Lehre und der Ausübung. Darum will Mirabeau, daß man Lessingen von den Uebertreibungen seiner Nachtreter freispreche. [1])

„Will ich denn sagen, daß kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen? daß der volative Geist der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei? — Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. Deutschland hat sich noch durch keinen Bouhours lächerlich gemacht. Und ich, für meinen Theil, hätte nun gleich die wenigste Anlage dazu. Denn ich bin sehr überzeugt, daß kein Volk in der Welt irgend eine Gabe des Geistes vorzüglich vor anderen Völkern erhalten habe. Man sagt zwar: der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Theilung gemacht? Die Natur gewiß nicht, die Alles unter Alle gleich vertheilt. Es giebt eben so viel witzige Engländer, als witzige Franzosen, und eben so viel tiefsinnige Franzosen, als tiefsinnige Engländer: der Praß von dem Volke aber ist keins von beiden. —" Wenn dessen ungeachtet die Franzosen die wahre Tragödie noch nicht haben, so sei es, weil sie sie schon lange gehabt zu haben glauben, und zwar: durch ihre Eitelkeit, was sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber dies sei keine Gabe der Natur.

Wenn Lessing das harte, oft wiederholte Wort aussprach: daß wir Deutsche noch keine Nation sind, wenn er ein andermal die Vaterlandsliebe nur in einem bedingten Sinne als Tugend gelten lassen will, so weiß er am rechten Orte uns gerade die Franzosen hierin als Muster vorzustellen. Es geschieht bei Gelegenheit der Belagerung von Calais, von Du Belloy, eines sonst mittelmäßigen Stückes, welches aber wegen seines patriotischen Inhalts bei den Franzosen den größten Beifall erregte und Epoche machte. [2]) „Es zeigt sich als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Thaten

1) Sur Moses Mendelssohn. Londres 1787, p. 15 — il rendit toujours un hommage de respect, d'admiration même à notre littérature et à nos grands hommes, un seul excepté (Voltaire ist gemeint); et celui-ci se montra trop souvent injuste, pour qu' on ne doive pas excuser ceux qui le furent envers lui.

2) Der Dichter starb 1775. Le siège de Calais (1767) eut un succès prodigieux. (Bouillet, Dictionnaire s. v.)

seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werthe eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählt, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer, als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die, bei aller ihrer Gleichgültigkeit gegen Künste und Wissenschaften, die Frage, ob ein Barde, oder einer, der mit Bärenfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre? sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten!" — Noch zum Schlusse blitzt die Ahndung des tiefern Grundes für die Ohnmacht deutscher Poesie und Literatur, des Mangels an Nationalstolz und Nationaleinheit in der Dramaturgie auf: „Ueber den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern blos von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen." — Nur geht Lessing beidemal zu schnell darüber hin und nimmt durch die Wendung zum Literarischen dem Hauptgedanken seine Spitze, als hätte er eine Scheu, sich über die letzten Gründe unsers Erbübels öffentlich auszusprechen. Die Hinweisung auf die Barden der alten Deutschen erinnert an Klopstock, welcher damals mit seiner Herrmannsschlacht einen mißlungenen Anlauf nahm, mit den patriotischen und nationalen Sympathien ein poetisches und dramatisches Bündniß zu knüpfen, dessen Ruhm aber nicht ihm, sondern einem viel jüngern, Goethen, bewahrt blieb.

Lessings Strenge trifft endlich immer nur die Tragödie; die übrigen Gattungen des Drama bei den Franzosen, namentlich das Lustspiel und das bürgerliche Trauerspiel, finden auch bei ihm die vollste Anerkennung; während er umgekehrt von dem englischen Theater das Lustspiel nur unter der Bedingung einer wahren Umarbeitung und Bearbeitung für die deutsche Bühne empfehlen kann; und nicht einmal Shakespeare hierbei ausnimmt. [1]) Die Befreiung von dem französischen Theater, welche sein Werk unter uns ist, muß immer in dieser Einschränkung genommen werden. Von Molière spricht er durchgängig mit der diesem hohen und edlen Talente würdigen Anerkennung, sehr weit entfernt

1) No. XII. (Schriften VII, S. 57): „So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpfropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen, so müßten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. . . . Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Theil bei weitem so verworren nicht, als ihre Komödien, und verschiedene haben, ohne die geringste Veränderung, bei uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu sagen wüßte." Nichtsdestoweniger stand ihm das englische Theater im Ganzen um so viel höher, denn das französische, als ihm (mit Aristoteles) die Tragödie über der Komödie stand.

von dem Mißurtheile eines Schlegel, welches die tiefste Mißbilligung Goethe's erregte, heute aber längst schon veraltet ist. Die Stelle, wo Lessing Molière neben Shakespeare nennt (s. oben S. 165), zeigt schon die Verehrung, welche er ihm zollte. Er nimmt einmal Molière's „Frauenschule" scharfsinnig gegen Voltaire in Schutz, welcher in diesem Lustspiel nichts als Erzählung und gar keine Handlung zu sehen glaubte und deshalb gar eine neue Gattung für dieses Stück erfinden wollte. [1] Destouches stellt Lessing in Betreff des Niedrigkomischen weit unter Molière. Es sei um vieles steifer; der witzige Kopf sei mehr darin zu spüren, als der getreue Maler, seine Narren seien selten von den behaglichen Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sondern mehrentheils von der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzelt. Dessen ungeachtet seien seine lustigen Stücke am wahren Komischen so geringhaltig noch nicht, als sie ein verzärtelter Geschmack finde; sie haben Scenen mitunter, die ihm allein einen ansehnlichen Rang unter den komischen Dichtern versichern könnten. Sein Philosophe marié, welcher 1727 auf die Bühne kam, gehöre unstreitig unter „die Meisterstücke der französischen Bühne". In diesem Stücke, wie im Ruhmredigen, im Verschwender habe Destouches Muster eines feinern höhern Komischen gegeben, als man bei Molière, selbst in seinen ernsthaftesten Stücken, gewohnt war.

Um Regnard, Quinault u. A., deren Lustspiele mehr oder weniger rühmend von der Dramaturgie erwähnt werden, zu übergehen, erwähne ich der berühmten alten Posse: Der Advokat Patelin, welche Eckhof durch sein meisterhaftes Spiel hob. Lessing findet den außerordentlichen Beifall, welchen dieses Stück bald im funfzehnten Jahrhundert fand, [2] noch jetzt in der neuen Bearbeitung (von Bruegs) ganz verdient: „wegen der ungemeinen Lustigkeit, und des guten Komischen, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der Personen entspringt, und nicht auf bloßen Einfällen beruht." Von Marivaux urtheilt Lessing im Wesentlichen gleich seinen Landsleuten, vielleicht mit noch mehr Geist und Witz, wenn er, bei den anerkannten Fehlern dieses Schriftstellers, seinem schimmernden und öfters allzugesuchten Witz, seiner metaphysischen Zergliederung der Leidenschaften, seiner blumenreichen, neologischen Sprache (die Franzosen bezeichnen das alles mit dem Worte: marivaudage), doch seine

1) VII, 240. „Wenn das Neue hierin bestand, so ist es sehr gut, daß man die neue Gattung eingehen lassen. Mehr oder weniger künstlich, Erzählung bleibt immer Erzählung, und wir wollen auf dem Theater wirkliche Handlungen sehen. — Also (schließt Lessing seine Widerlegung Voltaire's) anstatt von der Frauenschule zu sagen, daß alles darin Handlung scheine, obgleich alles nur Erzählung sei, glaubte ich mit mehrerem Rechte sagen zu können, daß alles Handlung darin sei, obgleich alles nur Erzählung zu sein scheine."

2) Vgl. über diese Farce, welche durch ganz Europa sich verbreitete und von Reuchlin nachgeahmt wurde, K. Rosenkranz, Handbuch der allgemeinen Geschichte der Poesie II, 133.

Erfolge erklärt. „Seine Pläne, sagt er, sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber als ein wahrer Kallipides [1]) seiner Kunst, weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner, und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben."

Marivaux hatte in seinen Lustspielen, also auch in den falschen Vertraulichkeiten den Arlequin beibehalten, dieser war in der Uebersetzung, worin das Stück in Hamburg aufgeführt wurde, zu einem Peter geworden. Schon in den Literaturbriefen hatte Lessing die feierliche Vertreibung des Harlekin durch Gottsched (welche er selbst die größte Harlekinade nennt) auf ihren wahren Werth zurückgeführt. Justus Moeser schrieb, hierdurch angeregt, seine Abhandlung über das Grotesk-Komische, welche die beste Apologie des Hanswursts war. Lessing nimmt hier (VII, 80) die Gelegenheit wahr, die Frage aus einem allgemeinern Gesichtspunkte zu beantworten. Er muß auch diesmal bei Gottsched anfangen, den er zwar nicht ohne beißenden Humor, aber doch in dem Maaße milder behandelt, als jener todt und ein neues Leben für die Literatur in Anzuge war. „Seitdem die Neuberin, sub auspiciis Sr. Magnificenz, des Herrn Prof. Gottsched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutschen Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage, geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. — — Die Neuberin ist todt, Gottsched ist auch todt; ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. — Im Ernste, wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? — Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; — die Gattung aber leidet tausend Varietäten. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger, und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen, wie die Franzosen und Italiener sind, sondern als selbst die Römer und Griechen waren?" — Er weist auf den Parasiten, auf das Satyrspiel der Griechen, und empfiehlt im Uebrigen die Abhandlung Moesers, welcher einen Einwurf gegen Lessing gemacht hatte, der aber nur auf einem Mißverständnisse oder einem Gedächtnißfehler beruhen konnte. Es wird darin beiläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, daß er Einsicht genug besitze, dermaleinst der Lobredner des Harlekin zu werden. Jetzt ist er es geworden! wird man denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Moeser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern." Moeser

1) Kallipides, aus Athen, ein berühmter tragischer Schauspieler zur Zeit des Alcibiades, zog sich durch seine bis ins Lächerliche gehende Nachahmung der Wirklichkeit den Beinamen des Affen (πίθηκος) zu. (S. den Artikel Callipides in Pauly's Encyklop. der Philologie.)

hat in Folge deſſen ſeine Bemerkung zurückgenommen. [1]) Auguſt Hagen nimmt (a. a. O.) Gottſched gegen Leſſing in Schutz und erblickt in der Verbannung des Harlekin von der Bühne einen Schritt, der für die Erhebung derſelben zur Höhe der gebildeten Geſellſchaft nothwendig geweſen wäre. Man kann dies im Sinne eines unvermeidlichen Uebergangs zugeben, ohne daß Leſſings kernhafte, auf die Alten geſtützte Vertheidigung des Harlekin an ihrer Wahrheit einbüßte. Uebrigens aber ſcheint Leſſing gegen Ende ſeines Lebens die Sache von einer minder heitern und nachſichtigen Seite aufgefaßt zu haben; denn in der Vorrede zur zweiten Ausgabe ſeiner Ueberſetzung von Diderots Theater 1781 (VI, 370) ereifert er ſich vielleicht zu ſehr gegen die ehemals ſo beliebten Mantelrollen Anſelmo's, des einfältigen, von dem Neffen und Stutzer überliſteten Oheims, welche beide, ſo gut als Harlekin, auf Anerkennung als Charaktermaske einigen Anſpruch hatten.

Sechſtes Kapitel.

Ueber eine der folgenreichſten Neuerungen der franzöſiſchen Bühne, das rührende Luſtſpiel, die ſogenannte weinerliche Komödie und deren Verhältniß zur Komödie im vollen Sinne, wie zur Poſſe, hatte Leſſing 1754 in ſeinen vortrefflichen Bemerkungen zu den Abhandlungen über die erſtere (IV, 151—155 ſich minder günſtig ausgeſprochen. „Der Pöbel, ſagt er dort, wird ewig der Beſchützer der Poſſenſpiele bleiben, und unter Leuten von Stande wird es immer gezwungene Zärtlinge geben, die den Ruhm empfindlicher Seelen auch da zu behaupten ſuchen, wo andere ehrliche Leute gähnen. Die wahre Komödie allein iſt für das Volk, die (wie es kurz vorher erklärt wird) durch die Vermiſchung von Tugenden und Laſtern, des Anſtändigen und Ungereimten ihrem Originale, dem menſchlichen Leben, am nächſten kommt. Die weinerliche Komödie dagegen hat nur die Hälfte von dem Nutzen, den ſich die wahre Komödie vorſtellt; und auch von dieſer Hälfte geht nur allzuoft nicht wenig ab.“ Wie immer erkennt man den ſcharf ſondernden Geiſt Leſſings, welcher vor allem die Grenzen der Arten und Gattungen der Poeſie und Kunſt zu beſtimmen ſtrebt.

Wer von dieſer Kritik aus einer frühern Periode unmittelbar zu der Hamburgiſchen Dramaturgie übergeht, wird vielleicht nicht erwarten, daß Leſſing jener Miſchart, die er ehedem ſo entſchieden verwarf, auf einmal eben ſo warm das Wort redet. Dies thut er aber bei Gelegenheit der Melanide des Lachauſſee (VII, 36), dieſem bekannten Stücke „von der rührenden Gattung, der man den

1) J. Moeſers ſämmtliche Werke, von B. R. Abeken IX, S. 82.

spöttischen Beinamen der weinerlichen gegeben." „Wenn weinerlich heißt (fährt Lessing fort), was uns die Thränen nahe bringt, wobei wir nicht übel Lust hätten zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas mehr, als weinerlich; sie kosten einer empfindsamen Seele Ströme von Thränen [1]; und der gemeine Praß französischer Trauerspiele verdient, in Vergleichung ihrer, allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte." Er bemerkt noch, wenn Melanide eben kein Meisterstück sei, so sehe man es doch immer mit Vergnügen, und blos um der zweiten Scene des dritten Aktes wegen möchte er den Dichter oder seine angebliche Quelle (den Roman: Mademoiselle de Bontemps) um das beneiden, weswegen er wohl eine Melanide gemacht zu haben wünschte. In demselben Sinne klingt eine Bemerkung gegen Voltaire, welcher in der Vorrede seines rührenden Lustspiels: Nanine, nur insofern, als die lächerlichen Scenen mit den rührenden abwechseln, diese in der Komödie geduldet wissen will. „Eine ganz ernsthafte Komödie, wo man niemals lacht, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer. Hingegen findet er den Uebergang von dem Rührenden zum Lächerlichen, und von dem Lächerlichen zum Rührenden, sehr natürlich. Das menschliche Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Uebergänge, und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein." —

„Sehr wohl! (wirft ihm Lessing ein). Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte Komödie für eine eben so fehlerhafte, als langweilige Gattung erklärt? Vielleicht damals, als er schrieb, noch nicht. Damals war noch keine Genie (der Frau von Graffigny [2]), noch kein Hausvater vorhanden; und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen."

Fragen wir, woher bei Lessing jener Umschlag, jener wenigstens zweifelhafte Fortschritt in seinen Ansichten über die weinerliche und ganz ernsthafte Komödie? so ist die Antwort in den voranstehenden Worten gegen Voltaire schon gegeben; es ist nur folgerecht, wenn wir sie auf ihn selbst anwenden. Damals, als er (1754) die weinerliche Komödie verwarf, „war noch kein Hausvater vorhanden." ... Dieser erschien bekanntlich 1758, ein Jahr nach dem natürlichen Sohn des Diderot. Man erinnert sich, welch großen und bleibenden Einfluß Lessing Diderots „Muster und Lehren" auf die Richtung seines Geschmacks zuschreibt (VI, 369); daß er ohne jene vielleicht eine eigene erhalten hätte, aber doch schwerlich eine, mit der am Ende sein Ver-

1) Larmoyant ist in der That viel stärker, als „weinerlich", es heißt so viel als starke Thränen vergießend; Lessing hat sich indeß in der Theatral. Bibliothek diese Uebersetzung als eine von ihm zuerst gebrauchte zugeschrieben (IV, 110).

2) Nanine oder das besiegte Vorurtheil erschien 1749. Die Génie der Frau von Graffigny 1751.

ſtand zufriedener geweſen wäre — und jene Rückkehr zu der ganz ernſthaften oder weinerlichen Komödie, die von dem bürgerlichen Trauerſpiel (le drame) weſentlich nicht verſchieden iſt, erklärt ſich nun von ſelbſt. [1])

Es iſt heute keiner Streitigkeit unterworfen, daß Leſſing, bei der damaligen Lage der Literatur, Diderot von Seiten ſeiner Beſtrebungen im dramatiſchen Fache, nach ſeiner Theorie und ſeinen Muſtern, weit überſchätzt, und in dem Maaße der franzöſiſchen Nation Unrecht gethan hat, weil ſie anfangs den Muſtern Diderots Gleichgültigkeit und Widerſtand entgegenſetzte, wenn er in der Eitelkeit der Franzoſen den Grund dafür ſuchte. „Zwar ein glückliches Genie vermag viel über ſein Volk (ſagt Leſſing, und giebt ſchon zu, daß Diderot noch dieſes Genie nicht war); die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und ſie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der ſie in aller Wahrheit und Stärke zu zeigen verſteht.“ Es gelang bald dem genialſten Schüler Diderots, Beaumarchais, die von jenem vergeblich erſtrebte Revolution durch ſeine Eugénie (1767) auf der franzöſiſchen Bühne hervorzurufen [2]); und in der Folge hat die klaſſiſche Tragödie mit dem drame um den Platz zu kämpfen; ob zum Vortheil echter Poeſie und Kunſt? braucht hier nicht weiter verfolgt zu werden.

So weit iſt doch Leſſing in der Dramaturgie gegen früher fortgeſchritten, daß er den „natürlichen Sohn“ Diderots ſchon ganz verwirft (VII, 383); und nicht mehr, wie in der Vorrede ſeiner Ueberſetzung des Theaters von Diderot (1760), dieſen dem Ariſtoteles an die Seite ſetzt! (Verſchiedene Bemerkungen werden darin als „ganz neue Entdeckungen vorgetragen, welche weder neu, noch dem Verfaſſer eigen waren“, andere endlich haben ihm die Gründlichkeit nicht mehr, die ſie in dem blendenden Vortrage zu haben ſchienen. Um dies zu belegen, hebt Leſſing (VII, 384) Einen Punkt hervor, welcher hinreichte, das Anſehen Diderots zu erſchüttern, und der ihm Gelegenheit bot, eine der ſchwierigſten Fragen in der Theorie des Drama ins Licht zu ſetzen, die Frage von den Charakteren in der Tragödie und Komödie, [3]) wobei zugleich das Ver-

1) Siehe die Beilage.

2) Auch Diderots Hausvater fand jetzt (1769) den Beifall, für den die Pariſer ſich anfangs ſo unfähig gezeigt hatten. Das Stück wurde mehrmals bei vollem Hauſe gegeben. Man leſe Diderots freudige Mittheilungen darüber in ſeinen Briefen an Mlle. Voland (Diderot Mémoires, Paris 1851, T. III, p. 58, 69. In Marſeille erregte das Stück ſchon 1760 große Begeiſterung (ib. II, 26). Die Tochter Diderots, Verfaſſerin der Mémoires sur Diderot im T. I, p. 34, ſchreibt den Fall des Stückes zu Anfang, im Jahre 1758, der Ungewohnheit der Schauſpieler zu. Cet ouvrage a mieux réussi à sa reprise en 1769; les acteurs fisent son succès, comme, ils avoient fait sa chute. Auf den deutſchen Theatern fand der Hausvater noch 1785 großen Beifall, war aber zehn Jahre ſpäter auf ihnen völlig verſchwunden (Karl Leſſing in Leſſings Leben II, 371), obgleich Leſſing ihm (VII, 276) ein längeres Leben unter uns prophezeit hatte. In gewiſſer Hinſicht wurde das franzöſiſche Original von Gemmingen-Hornburgs deutſchem Hausvater (München 1780) verdrängt.

3) Siehe die Beilage.

hältniß des Ideals in seiner doppelten Beziehung zum Allgemeinen und Besonderen zur Sprache gebracht wird. —

Schon aus dem Laokoon wurde es uns klar, wie Lessing dem Naturalismus in der Kunst aus ihren höchsten Principien entgegen wirkte; die Hamburgische Dramaturgie kann hinreichend lehren, daß er auch für das Drama keinen andern Standpunkt mitbrachte, und wie sehr er von manchen Kunstrichtern (z. B. Bouterweck) verkannt worden, wenn man ihn neben Diderot zum Vertreter des gemeinen Naturalismus und Realismus machte. Hierüber hat sich Lessing an einem Orte der Dramaturgie zu bestimmt ausgesprochen, als daß wir unsere Aufmerksamkeit nicht besonders darauf richten sollten.

Es geschieht bei Gelegenheit des Drama der Spanier — und mit näherer Beziehung auf dasselbe. — Das klassische Theater der Spanier, mit welchem an Reichthum und Originalität keine andere Nation wetteifern kann, die Quelle und Fundgrube so vieler trefflicher, aber auch mittelmäßiger Stücke, vorzüglich in Frankreich, war durch die Herrschaft des regelmäßigen französischen Drama im achtzehnten Jahrhundert fast in Vergessenheit gerathen. In Deutschland, wo man im siebzehnten Jahrhundert mit Lope de Vega, weniger mit Calderon bekannt genug war, gab man noch zu Gottscheds Zeit die Haupt- und Heldenaktionen, die in allem, wie Lessing[1]) bemerkt, nach den spanischen Mustern zugeschnitten waren, aber von unnatürlichen Künsteleien (der Art, wie hier aus einem spanischen Esser mitgetheilt wird) wimmelten. Sie waren daher wenig geeignet, nach den Mustern begierig zu machen. Der damalige Standpunkt der Kritik und ihr Fortschritt läßt sich nicht besser, als an Lessing selbst kennen lernen. Im ersten Stück der theatralischen Bibliothek (1754) giebt er einen Auszug aus dem Trauerspiele Virginia des Luyando, des größten tragischen Dichters, wie er ihn nennt, den jetzt Spanien aufweisen und ihn seinen Nachbarn entgegenstellen könne. Den beiden Tragödien dieses Dichters[2]) war eine Abhandlung von den spanischen Tragödien vorangeschickt, um zu beweisen, daß es seiner Nation ganz und gar nicht an regelmäßigen Trauerspielen (nach französischem Geschmack) fehle. Das spanische Original der Virginia hatte übrigens Lessing sich nicht verschaffen können; er mußte sich auf eine französische Uebersetzung beschränken, wo überdies das Stück nur erst im Auszuge vorhanden war, „weil die Franzosen keine prosaische Trauerspiele lesen mochten.“[3]) — Erst in Hamburg erwarb sich Lessing eine umfassendere und genauere Kenntniß der spanischen Komödien, als bisher, und brachte dort so-

1) VII, 281. Von Schack III, 453, brauchte sich dieserhalb nicht auf die viel jüngere Autorität Flögels zu berufen.

2) Die andere ist „Athaulpho“.

3) Wenn Bouterweck, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit III, 579 anmerkt: „Die Virginia des Montiano ist den Deutschen durch Lessing bekannt geworden, der übrigens von dem spanischen Theater kaum aus der zweiten Hand unterrichtet war —“ so ist der Satz in dieser Allgemeinheit eben so falsch, als herabsetzend für Lessing. Es

gar (schreibt er an Dieze, den Uebersetzer des Velasquez, vom 5. Januar 1769) eine ansehnliche Menge zusammen. Denn „selten ist ein Hamburger, der sich zu Cadix bereichert, wieder zurückgekommen, ohne ein Paar Komödien mitzubringen.“ Auch mit der portugiesischen Literatur wurde er hier vertraut. Eine schöne Sammlung Bücher fand er in Hamburg bei einem Kaufmann Rameyer, der mit seinem Bruder, Peter Rameyer, an dreißig Jahre sich, der Handlung wegen, zu Lissabon aufgehalten, wo sie ein ansehnliches Vermögen erworben hatten, mit welchem sie sich nach Hamburg zurückbegaben (XI, 299). Peter, damals schon seit einigen Jahren todt, hatte sogar eine vollständige Uebersetzung der Bibel, sammt den apokryphischen Büchern, in das Portugiesische, im Manuscript hinterlassen. Wenn nun auch schon andere, wie Bode [1]), die Gelegenheit in Hamburg zur Erlernung des Spanischen benutzten, so war doch Lessing der erste, welcher einen allgemeinen Gebrauch davon, und zwar zu Gunsten des spanischen Theaters, gemacht hat, in welches er nun selbst erst wahrhaft eingeweiht wurde. Cronegk, der Verfasser des Kodrus, hatte zwar auch schon (1761) auf die Benutzung des spanischen Theaters durch die Franzosen und Italiener hingewiesen, aber ohne in das Innere dieser merkwürdigen Dichtungen einzugehen. „Das Verdienst (schreibt der Verfasser der vortrefflichen Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien) [2]), zuerst wieder auf die Urbilder aufmerksam gemacht und mit Anerkennung von ihnen gesprochen zu haben, gebührt Lessing. Seine Kenntniß des spanischen Theaters, setzt er hinzu, war aus Mangel an Hülfsmitteln nur beschränkt; aber selbst an den geringern Komödien, die er kannte (wie z. B. El Conde de Sex) preist er die originelle Erfindung, die sinnreiche Verwickelung, die wohlangelegten und bis ans Ende erhaltenen Charaktere und die Würde des Ausdrucks“ (verschweigt aber auch nicht dessen Unvollkommenheiten). Hier wird Lessings Kenntniß des spanischen Theaters „aus Mangel an Hülfsmitteln“ eine beschränkte genannt; sie war es nicht, wie uns seine eigenen Worte lehren können, sie war vielleicht ansehnlicher, als die manches deutschen Schriftstellers, welcher nach ihm im Ganzen und Großen über das spanische Drama geschrieben hat. Es fehlte ihm nur der Anlaß, irgend ein Stück von ihnen in der Dramaturgie zu zergliedern; wenn er hier den unbekannten Verfasser des Conde de

paßte eben nur auf die Virginia, von welcher Lessing (IV, 175) bedauert, das spanische Original nicht bekommen zu haben.

1) Böttiger, Bode's literarisches Leben S. XL, wo er den sonderbaren Anachronismus begeht, zu schreiben: „Bode war es vorzüglich, der durch seine Unterredungen Lessingen bewog, in seine theatralische Bibliothek den Auszug aus des Montiano Virginia aufzunehmen.“ Was soll man zu Bouterweck sagen, der in der Geschichte der spanischen Poesie (III, S. 578) sagen konnte, die Deutschen hätten von dem spanischen Theater durch Lessing nur Luyandos Virginia kennen gelernt, als wenn er nie einen Blick in die Dramaturgie gethan hätte.

2) A. F. von Schack, Bd. III, S. 455.

Sex [1]) zum Gegenstand eines ausführlichen Auszugs machte, so geschah es nur, um dem französischen und englischen Esser ein so ganz originales Stück entgegen zu halten und zugleich den allgemeinen Typus der Gattung an ihm anschaulich zu machen. „Wir sind mit den dramatischen Werken der Spanier so wenig bekannt (sagt er VII, 308); ich wüßte kein einziges, welches man uns übersetzt, oder auch nur Auszugsweise mitgetheilt hätte. Denn die Virginia des Augustino de Montiano y Layando ist zwar spanisch geschrieben, aber kein spanisches Stück: ein bloßer Versuch in der korrekten Manier der Franzosen, regelmäßig, aber frostig. Ich bekenne sehr gern, daß ich bei weitem so vortheilhaft nicht mehr davon denke, als ich wohl ehedem muß gedacht haben. Wenn das zweite des nemlichen Verfassers nicht besser gerathen ist; wenn die neuern Dichter der Nation, welche eben diesen Weg betreten wollen, ihn nicht glücklicher betreten haben: so mögen sie mir nicht es übel nehmen, wenn ich noch immer lieber nach ihrem alten Lope und Calderon greife, als nach ihnen."

Hier lernt man, daß Lessing Lope und Calderon ebenso gut kannte, als die Komödien des Cervantes, deren er kurz vorher gedenkt. [2]) Freilich, wer die unbedingte Begeisterung der romantischen Schule für Calderon theilt, wer mit Fr. Schlegel sich nicht scheut, den spanischen Dramatiker neben, ja über Shakespeare zu setzen, der wird von der bedingten Anerkennung, welche Lessing dem Theater der Spanier zu Theil werden läßt, nicht erbaut werden. Daß Lessing in Bezug auf den innern Werth dieser Stücke das rechte Maaß der Bewunderung, wie des Tadels nicht verfehlt haben wird, können uns Stimmen, wie Goethe und Tieck hinlänglich lehren. [3]) Man vergesse nicht, daß Lessing von diesen, den Meisten noch unbekannten Erscheinungen zu einem Publikum sprach, welches für das Drama keinen höhern Maaßstab kannte,

1) Lessing wollte von Dieze den Namen des Verfassers erfahren (XII, 221). Auch v. Schack kann ihn nicht nennen. Graf Esser war in Spanien durch seine Expedition an die spanische Küste populär geworden. Cervantes brachte ihn in seine Novella de la Espanola Inglesa. (Macaulay's kleine Schriften, übers. von Bülau II, 36.) Dies erklärt die Entstehung des spanischen Esser.

2) VII, 281. Er thut es mit Beziehung auf eine Stelle in der Vorrede zu Cervantes's Komödien, wo dieser sich den Ruhm anmaßt, die spanische Komödie von fünf Akten, aus welchen sie sonst bestand, auf drei gebracht zu haben, im Widerspruch mit Lope de Vega, welcher dieses Zusammenziehen von vier Akten auf drei dem Virves beimißt. Lessing schreibt: „Der spanische Litterator mag diesen Widerspruch entscheiden; ich will mich dabei nicht aufhalten." Von Schack weist nach (I, 293), daß die Ansprüche des Virves, der erste Erfinder dieser Neuerung zu sein, nicht blos mit ähnlichen des Artieda und Cervantes in Conflikt gerathen, sondern schon durch den Vorgang des weit ältern Francisco de Avendano (von 1553. Ebend. I, S. 233) zurückgewiesen worden.

3) Goethe, Werke XL, 118, bestätiget im Wesentlichen Lessings Urtheil über Calderon; besonders in der berühmten Parallele mit Shakespeare. „Shakespeare reicht uns die volle reife Traube vom Stock" u. s. w. Tieck, Dramaturgische Blätter II, 62, über Lope de Vega.

als den französischen. Auch hier war es ihm also zunächst zu thun, die Leser vor diese neue Welt, wie vor einen Spiegel zu führen. „Esser" muß ihm die ganze Gattung repräsentiren. „In allen einerlei Fehler und einerlei Schönheiten: mehr oder weniger; das versteht sich. Die Fehler springen in die Augen; aber nach den Schönheiten dürfte man mich fragen. Eine ganz eigene Fabel; eine sehr sinnreiche Verwickelung; sehr viele und sonderbare, und immer neue Theaterstreiche; die ausgespartesten Situationen; meistens sehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene Charaktere; nicht selten viel Würde und Stärke im Ausdrucke. Das sind allerdings Schönheiten: nicht eben die höchsten; nicht zu läugnen, daß sie zum Theil sehr leicht bis in das Romanenhafte, Abentheuerliche, Unnatürliche können getrieben werden, daß sie bei den Spaniern von dieser Uebertreibung selten frei sind. Aber man nehme den meisten französischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit, und sage mir, ob ihnen andere, als Schönheiten solcher Art, übrig bleiben? Was haben sie sonst noch für Gutes, als Verwickelung, und Theaterstreiche und Situationen?" —

In dem vorhin erwähnten Briefe an Dieze bekennt Lessing unumwunden, daß er geneigt wäre, jenem ähnliche Auszüge, wie die aus dem Esser, zu seinem spanischen Theater zu liefern; nur wenn dieses lauter ganze Uebersetzungen bringen sollte, so gestehe er gern, daß ihm noch kein spanisches Stück vorgekommen sei, von dem er eine solche zu machen, Kräfte und Lust genug gehabt hätte. „Von allen, habe ich immer geglaubt, dürfte die Hälfte größer scheinen, als das Ganze." (Doch gefiel ihm nach der Zeit ein spanisches Stück so außerordentlich, daß er dasselbe einer Bearbeitung für das deutsche Theater für werth erklärte, und diese Arbeit seinem Bruder unter den Fuß geben wollte.)[1] In der Dramaturgie läßt er jenes Urtheil mehr nur durchblicken, wenn er, mit Hinsicht auf den Zwitterton des spanischen Theaters, auf die Vermischung des Komischen und Tragischen in demselben, die Frage behandelt: in wiefern dieser Ton durch das Wesen der Kunst gestattet oder gar gefördert werden könnte? — Lope de Vega hatte in seinem Lehrgedicht über die Kunst, neue Komödien zu machen, sich zur Entschuldigung jener Vermischung nicht nur auf den Geschmack seiner Nation, sondern auch auf die Natur selbst berufen, welche uns (sagt er) diese Mannigfaltigkeit lehrt, von der sie einen Theil ihrer Schönheit entlehnte. Bemerkungen ähnlicher Art äußerte Wieland in seinem Agathon mit Rücksicht auf Shakespeare; Lessing führt eine lange Stelle daraus an; und so nimmt er schließlich die Frage von ihrer allgemeinen Seite auf. Was bei Wieland für die beste Schutzschrift des komisch-tragischen, oder tragisch-komischen Drama (Mischspiel) gelten dürfte, bemerkt er, würde zugleich seine Widerlegung sein. „Denn sie würde zeigen, daß eben das Beispiel der Natur, welches die Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhaften Lustigkeit rechtfertigen soll, eben so gut jedes dramatische Ungeheuer,

1) Siehe die Beilage.

das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat, rechtfertigen könne. Die Nachahmung der Natur müßte folglich entweder gar kein Grundsatz der Kunst sein oder, wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein aufhören, wenigstens keine höhere Kunst sein, als etwa die Kunst, die bunten Adern des Marmors in Gyps nachzuahmen; ihr Zug und Lauf mag gerathen, wie er will. . . . Der künstlichste in diesem Verstande ist hier der schlechteste, und der wildeste der beste."

Wieland hatte die Worte: getreue Nachahmung der Natur, Verschönerung der Natur (bei den Griechen) gebraucht. Lessing hatte im Laokoon sich gegen den Naturalismus und den Realismus in der bildenden Kunst zunächst aus Gründen erklärt, welche aus den materiellen Schranken der Kunst in Bezug auf ihre Nachahmungen fließen. Hier beim Drama nimmt er einen ähnlichen Gang; hier ist es die Beschränktheit des menschlichen Geistes überhaupt, welche den wahren Dichter dahin führt, sich aus der Totalität und Unermeßlichkeit der erscheinenden Welt und Natur in eine beschränkte, aber ideale Welt zu flüchten. — „Man sagt, daß die komische Tragödie, gothischer Erfindung, die Natur getreu nachahmt; dies ist wahr und auch nicht wahr: sie ahmt sie nur in einer Hälfte getreu nach, und vernachlässigt die andere Hälfte gänzlich; sie ahmt die Natur der Erscheinungen nach, ohne im Geringsten auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei zu achten. In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eins in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Antheil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen, abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können."

„Uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixirung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern, ist die Bestimmung der Kunst. Wenn wir im Leben der Zerstreuung durch entgegengesetzte Empfindungen möglichst auszuweichen suchen, wenn wir von ihr abstrahiren, so muß es uns nothwendig ekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur wegwünschen."

Hier aber macht Lessing selbst diejenige Beschränkung seines Satzes, vermöge deren derselbe zuletzt doch der höhern Idee des Drama, wie sie vorzüglich durch Shakespeare verwirklicht ist, untergeordnet wird. „Nur wenn, heißt es, ebendieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesse annimmt, und eine nicht blos auf die andere folgt, sondern so nothwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fällt: nur alsdann verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheil zu ziehen." — Hiermit steht Lessing ganz auf dem Boden der ro-

mantischen Poesie, deren Idee mit dem klassischen Begriffe des Schönen zu versöhnen, sein letztes Streben in der Dramaturgie bleibt. —

Siebentes Kapitel.

Es ist noch übrig, die Wirkung dieser Kritiken auf Lessings Zeitgenossen, für welche sie zunächst geschrieben waren, in einigen Zügen kennen zu lernen. Daß das deutsche Theater in der Richtung, welche ihm Gottsched und die Nachahmung der Franzosen gegeben hatte, unvollkommen, ja in seiner Kindheit sei, war oft genug gesagt worden, ohne daß ein Widerspruch dagegen erhoben ward. Als aber Lessing, nach dem höchsten Maaßstabe der dramatischen Kunst und Wissenschaft, gewisse Lieblingsstücke des Publikums in ihrer Dürftigkeit und Hohlheit bloß legte, da entstand ein ungewohnter Schrecken, da regte sich ein Unwille gegen den Hamburgischen Dramaturgisten! Dies geschah schon zu Anfang bei Cronegks mittelmäßigem Trauerspiel Olint und Sophronia. „Der innere Werth dieses Stücks, gestand Lessing, konnte auf eine solche Ehre keinen Anspruch machen (nemlich um das neue Theater zu eröffnen); die Wahl wäre zu tadeln, wenn sich zeigen ließe, daß man eine viel bessere hätte treffen können." Mit diesem Satze war schon sowohl dem Stücke, als dem ganzen deutschen Theater das Urtheil gesprochen, und dieses Urtheil im Einzelnen den Lesern zur eigenen Beurtheilung nahe gebracht. Dennoch mußte sich Lessing (im siebenten Stück) wegen seines Urtheils rechtfertigen. „Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich versicherte, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein unverhohlenes Urtheil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen bescheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen." Lessing war schon mit Cronegks Codrus zur Zeit, als er von den Herausgebern der Bibliothek der schönen Wissenschaften gekrönt wurde, wenig erbaut; um so weniger konnte er jetzt mit der Strenge seines Urtheils zurückhalten. „Sein Codrus ward von den Verfassern der Bibliothek der schönen Wissenschafteu gekrönt, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kommt, doch noch ein Hinkender." —

Der Muth, womit Lessing die Corneille und Voltaire als weit unter dem Ideale und den Anforderungen dramatischer Kritik hinstellte, brachte Verwirrung und Aerger in das Lager der Franzosen und ihrer Freunde, deren Hauptsitz Berlin war. Die Dramaturgie that ihre Wirkung. „Richiers Gunst haben Sie ganz verscherzt, schrieb Nicolai den 24. Febr. 1768 (Richier war zuletzt Sekretair des Prinzen Heinrich). Ich sehe ihn zuweilen bei Herrn

Moſes, und da ſollten Sie Ihre Luſt ſehen, wie wir über die Dramaturgie disputiren.“ Und um dieſelbe Zeit ſchrieb ſein Bruder aus Berlin den 11. April 1768: „Von Deiner Dramaturgie ſagen die Verehrer des franzöſiſchen Theaters, daß Du Dich an den größten Genies ihrer Nation verſündigeſt. Frage ich in meiner Einfalt, warum ein Deutſcher einen Corneille oder Voltaire nicht tadeln darf, ſo antworten ſie mir, es wären die größten Genies; denn ganz Frankreich erkenne ſie dafür, und was ganz Frankreich, vornemlich Paris, in Werken des Geſchmacks glaube, das müſſe ganz Europa nachglauben. Die Großen thäten es auch; nur der Mittelmann und der Pöbel blieben halsſtarrig und wollten ſelbſt urtheilen.“

Ein junger Menſch in Berlin (noch dies theilte ihm Nicolai als etwas recht Neues mit) hatte die Hamburgiſche Dramaturgie an Voltaire geſchickt, mit der Bitte, darauf zu antworten. Sein Brief mußte ſchlecht franzöſiſch geſchrieben geweſen ſein, denn Voltaire antwortete höflich, aber ironiſch: „Mein Herr, ich bin zu alt, noch Deutſch zu lernen, um meinen Widerſacher zu verſtehen. Sie melden mir, daß des Herrn Leſſing Blätter gut geſchrieben ſind. In der That, wenn er ſo gut Deutſch ſchreibt, als Sie Franzöſiſch, ſo müſſen ſie ganz vortrefflich ſein.“ —

Unter den Kritiken Leſſings gegen lebende Dichter in Deutſchland machte keine ein größeres Aufſehen, als die über ſeines Freundes Weiße Trauerſpiel Richard III., womit indirekt das franzöſiſche Syſtem, deſſen letzter Anhänger Weiße war, einen Stoß erhielt. Als Leſſing zur Oſtermeſſe 1768 in Leipzig war, fand er Weißen nicht in der Stadt. Es fanden ſich Zuträger, die für Weiße's Abweſenheit eine Abſicht ſuchten, welche aus ſeiner Empfindlichkeit gegen Leſſings Kritik herrühren ſollte. Um einen ſolchen Verdacht nicht Wurzel faſſen zu laſſen, ſchrieb der beſorgte Weiße bald nach ſeiner Rückkunft (unter dem 9. Auguſt 1768) an Leſſing und betheuerte ihm, daß er nur die Meßwochen zu einer kleinen Waſſerkur benutzt, und zu ſeiner größten Kränkung um das Wiederſehen mit ihm gebracht worden ſei. „Vielleicht machte ich bei meinem erſten und älteſten Freunde nicht die Entſchuldigung, wenn ich nicht gehört hätte, daß ein gewiſſer Dummkopf Sie bereden wollen, ich ſei über Ihre Kritik meiner theatraliſchen Poſſen verdrießlich. Da wäre ich in der That nicht werth, daß Sie mich beurtheilt hätten, wenn ich ſo klein dächte, oder Sie mir eine ſo kindiſche Aufführung zutrauen könnten. Mit Freuden gebe ich Ihnen alle meine theatraliſchen Tändeleien preis, und ein Freund wie Sie, iſt mir lieber, als meine ganze Autorſchaft.“ [1]) Man möge an der Aufrichtigkeit dieſer Verſicherungen und der ihnen zu Grunde liegenden Geſinnung nicht zweifeln. Im Uebrigen jedoch hatte Leſſing im Stillen keinen entſchiedenern Gegner ſeiner Kritiken, als Weißen, ebenſo ſeinen Freund Garve. In einem (ungedruckten) Briefe an Garve aus dieſer Zeit ſpricht Weiße ſich ganz offen aus. Er

1) Leſſings Leben von K. Leſſing, I, S. 276—278.

knüpft seine Worte an eine Bemerkung des Verfassers von Homers Original-Genie (Wood), welcher irgendwo sagt: daß eine allzustrenge Kritik das Gift des Genies sei, ja daß es niemals ein ganz großes Genie, wie Homer und Shakespeare gebe, das zugleich ganz korrekt sei. „Wie würde man denjenigen mitspielen (fährt Weiße fort), der eine einzige solche wilde Scene, und wenn sie mit aller möglichen Laune ausgerüstet wäre, wie Shakespeare wagen wollte? Gleichwohl ist das der Mann, nach dem wir uns auf das Geschrei aller Kunstrichter bilden sollen. Ihr Urtheil über Lessings Dramaturgie ist so richtig und gegründet, daß ich nicht wüßte, was man darwider einwenden könnte.[1]) In der That sollte man einen Engländer in London und einen Franzosen in Paris beurtheilen. Nach der Wirkung, die ein Stück auf dem Theater hervorbringt, urtheilt er (Lessing nemlich) vollends niemals, (?) und dies machet doch einen himmelweiten Unterschied und, meinen Gedanken nach, die wahre Probe eines Stücks aus. Auf der Stube läßt sich bei einer kalten Lectüre das beste Stück wegsubtilisiren; aber was wird dieses dramatische Genie unter uns hervorbringen? Ich denke jetzt mit Zittern daran, daß ich fünf Bände voll Tragödien und Komödien geschmiert habe. Hätte Lessing bei meinen ersten Versuchen seine Geißel geschwungen, nimmermehr hätte ich eine Zeile drucken lassen und beinahe ist mir, seit er alles niederreißt, aller Muth zu weitern Versuchen vergangen."

Wirklich hat Weiße von der Zeit ab dem Trauerspiel entsagt; er wandte sich jetzt, mit ungleich größerem Erfolge, der leichtern Oper und dem Singspiel zu, und wurde hierin Führer des Zeitgeschmacks, dessen Einfluß selbst Goethe und Wieland sich nicht entziehen konnten.[2]) Wirkung auf dem Theater, die er zum höchsten Maaßstabe der Kritik gemacht haben wollte, konnte man in der That aber auch seinen Trauerspielen nicht absprechen; und in dem Satze: „einen Engländer sollte man in London und einen Franzosen in Paris beurtheilen", womit er die französische Tragödie gegen Lessings Kritik in Schutz nehmen wollte, liegt eine Wahrheit, die man gerade in unsern Tagen, wo das Volksthümliche aller Poesie hervorgekehrt wird, am ersten anerkennen wird.

In dem Tone wie Weiße klagten und zitterten auch andere, so Lessings eigener Schützling, der Schauspieler und Schauspieldichter Brandes. „Herr B. . . .[3]), schreibt K. Lessing (XIII, 134), ist sogar mit Deiner Dramaturgie nicht zufrieden. Von seinem Schiffbruche[4]) bis an die Kleopatra von Cor-

1) Garve's Brief fehlt. 2) Gervinus IV, 337. 3) Dies ist Brandes.

4) Der Schiffbruch (im 8. Bande der „Sämmtlichen dramatischen Schriften von J. Chr. Brandes"), Trauerspiel in fünf Aufzügen, verfertigt im Jahre 1765. Jördens Lexicon I, S. 190: „Die Geschichte der Manon Lescaut vom Abbé Parvot hat den Stoff zu diesem Stücke hergegeben. Anfangs führte es den Titel: Miß Fanny oder der Schiffbruch, erhielt aber Lessings Beifall nicht, wodurch der Verfasser bewogen wurde, es unter dem spätern Titel völlig umzuarbeiten."

neille iſt Dir kein Stück vollkommen geweſen. Er weiß, daß man ſeine Tragödie bei Euch aufführen wird, und zittert vor Deiner Kritik im Voraus." (Darin irrte er ſich zu ſeinem Glück.)

Am lauteſten und mit dem Scheine des Schutzes der verfolgten Talente wurde dieſe Seite in Klotzens Allgemeiner Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften angeſchlagen. Der Kampf zwiſchen Leſſing und Klotz war damals im vollen Feuer. Doch wir dürfen dieſes nicht anticipiren. So viel, daß der Schluß der Hamburgiſchen Dramaturgie vorzüglich dieſe Gegner vornahm. „Unſer Theater, ſagen ſie, iſt noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es das monarchiſche Scepter der Kritik ertragen könne. — Es iſt faſt nöthiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von dieſem Ideale entfernt ſind. — Die Bühne muß durch Beiſpiele, nicht durch Regeln reformirt werden. — Raiſonniren iſt leichter, als ſelbſt erfinden!" — —

„Heißt das Gedanken in Worte kleiden, antwortet Leſſing, oder heißt es nicht vielmehr, Gedanken zu Worten ſuchen, und keine erhaſchen? — Und wer ſind ſie denn, die ſo viel von Beiſpielen und vom Selbſterfinden reden? Was für Beiſpiele haben ſie denn gegeben? Was haben ſie denn ſelbſt erfunden? Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beiſpiele zu beurtheilen vorkommen, ſo wünſchen ſie lieber Regeln; und wenn ſie Regeln beurtheilen ſollen, ſo möchten ſie lieber Beiſpiele haben. Anſtatt von einer Kritik zu beweiſen, daß ſie falſch iſt, beweiſen ſie, daß ſie zu ſtrenge iſt, und glauben verthan zu haben! Anſtatt ein Raiſonnement zu widerlegen, merken ſie an, daß Erfinden ſchwerer iſt, als Raiſonniren, und glauben widerlegt zu haben! — Wer richtig raiſonnirt, erfindet auch, und wer erfinden will, muß raiſonniren können. Nur die glauben, daß ſich das eine von dem Andern trenne laſſe, die zu keinem von beiden aufgelegt ſind."

„Doch was halte ich mich mit dieſen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen, und mich unbekümmert laſſen, was die Grillen am Wege ſchwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um ſie zu zertreten, iſt ſchon zu viel. Ihr Sommer iſt ſo leicht abgewartet!" . . .

Nicht weil Leſſing an der Zukunft des deutſchen Theaters verzweifelte, ſondern weil er dieſer beſſern Zukunft den Boden ebenen wollte, darum dieſe unnachſichtige Strenge gegen die Mittelmäßigkeit und Unnatur. Hierüber ſpricht er ſich noch im letzten Stück der Dramaturgie aus. „Ich war alſo genöthigt, anſtatt der Schritte, welche die Kunſt des dramatiſchen Dichters hier wirklich könnte gethan haben, mich bei denen zu verweilen, die ſie vorläufig thun müßte, um ſodann mit eins ihre Bahn mit deſto ſchnelleren und größeren zu durchlaufen. Es waren die Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und ſein Ziel gerade ins Auge zu bekommen."

Außer den innern Bedingungen der Sache, welche nicht ſogleich und auf

einmal zu erfüllen waren, hatte das deutsche Theater noch mit äußeren Hemmungen zu kämpfen, welche theils allgemeiner Natur, theils der deutschen Literatur eigenthümlich waren. Zu letzteren rechnet Lessing das herrschende Vorurtheil, daß es nur jungen Leuten zukäme, auf dem Felde der schönen Literatur zu arbeiten. „Das meiste (sagt er bei Gelegenheit eines sehr mittelmäßigen Lustspiels, die Brüder von Romanus), was wir Deutschen noch in der schönen Literatur haben, sind Versuche junger Leute. Ja das Vorurtheil ist bei uns fast allgemein, daß es nur jungen Leuten zukomme, in diesem Felde zu arbeiten. Männer, sagt man, haben ernsthaftere Studia, oder wichtigere Geschäfte, zu welchen sie die Kirche oder der Staat auffordert. Verse und Komödien heißen Spielwerke; allenfalls nicht unnütze Vorübungen, mit welchen man sich höchstens bis in sein fünf und zwanzigstes Jahr beschäftigen dürfe. . . . Sobald wir uns dem männlichen Alter nähern, sollen wir sein alle unsere Kräfte einem nützlichen Amte widmen; und läßt uns dieses Amt einige Zeit, etwas zu schreiben, so soll man ja nichts anders schreiben, als was mit der Gravität und dem bürgerlichen Range desselben bestehen kann; ein hübsches Compendium aus den höhern Fakultäten, eine gute Chronik von der lieben Vaterstadt, eine erbauliche Predigt und dergleichen. Daher kommt es denn auch, daß unsere schöne Literatur, ich will nicht blos sagen gegen die schöne Literatur der Alten, sondern sogar fast gegen aller neueren polirten Völker ihre, ein so jugendliches, ja kindisches Ansehen hat, und noch lange, lange haben wird. An Blut und Leben, an Farbe und Feuer fehlt es ihr endlich nicht; aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch so wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er, zu seiner Erholung und Stärkung, einmal außer dem einförmigen ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann z. B. in unsern höchst trivialen Komödien finden?! —" So strenge wie Lessing sich hier im Allgemeinen bewies, ebenso und noch strenger zeigte er sich seinem eigenen Bruder, der eben damals den Kopf voll dramatischer Entwürfe hatte. Er billigt es, daß das sehr mittelmäßige Talent Karls sich auch einmal an eine Tragödie versuchte. Man sollte auch in dem dramatischen Fache eher mit einer Tragödie, als mit einer Komödie den Versuch machen (XII, 198). „Es ist leichter, sagt er, zum Mitleid zu bewegen, als lachen zu machen. Man lernt eher, was Glück und Unglück, als was sittlich und unsittlich, anständig und lächerlich ist." Ein andermal faßt Lessing, am Schlusse einer scharfen Strafrede gegen die Fehler in den Stücken dieses Bruders, seinen Rath in folgendem Kernspruch zusammen, der für alle Zeiten gesagt sein sollte: „Studire fleißig Moral, lerne dich gut und richtig ausdrücken, und kultivire Deinen eigenen Charakter: ohne das kann ich mir keinen guten dramatischen Schriftsteller denken" (XII, 211).

Nicht genug, daß Lessing seinen Zeitgenossen einen Spiegel vorhielt, um sich in dem ärmlichen Zustande der damaligen dramatischen Literatur zu er-

kennen; er wollte ihnen und der Nachwelt auch den Maaßstab für den Werth und die Absicht seiner eigenen Leistungen an die Hand geben. Aber überall, wo Lessing im Allgemeinen, wie im Einzelnen sein Talent, wie seine Werke vor uns abschätzen will, hat man Grund, mit der unbedingten Anerkennung seiner Aussprüche anzustehen.

Wer kennt nicht das berühmte Bekenntniß über seinen Beruf als Dichter im letzten Stück der Dramaturgie? „Ich bin weder Schauspieler, noch Dichter. Man erweiset mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzteren zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man mich nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben vermischet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt! ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann."

„Doch freilich, wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann: so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hülfe etwas zu Stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde: so kostet es mir so viel Zeit, ich muß von anderen Geschäften so frei, von unwillkührlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können; daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, Niemand in der Welt ungeschickter sein kann, als ich." —

Das ist sie ganz die Stelle, womit Lessing sich gewissermaaßen aus der Reihe der Dichter ausstreicht und auf welche alle diejenigen, welche ihn für keinen Dichter gelten lassen, sich einfach beziehen. Dieses Bekenntniß spricht so sehr für sich selbst, scheint es, daß die Frage jede fernere Erörterung überflüssig macht.

Man mag streiten, ob Lessing ein Dichter war oder nicht, je nach dem Begriffe, welchen man über die Poesie, namentlich über dramatische Poesie, mit hinzubringt: nur auf dieses sein eigenes Bekenntniß berufe man sich nicht,

wenn man es anders mit seinen übrigen bekannten Aeußerungen, mit dem Ganzen seiner Ansichten und Grundsätze über Kunst und Poesie, wenn man es namentlich mit den spätern großen Leistungen Lessings, mit der Emilia und dem Nathan, in Zusammenhang bringen will. Man lasse endlich den Augenblick, die Stimmung, aus welcher jenes Bekenntniß hervorging, nicht außer Acht.

Lessing spricht sich hier das Genie ab; nicht immer thut er dies. Als er, noch zwei Jahre vorher, von Hoffnungen für die Wiedergeburt des deutschen Theaters erglühte und nur daran dachte, seine theatralischen Werke, welche nur auf die letzte Hand gewartet hätten, vollenden und aufführen zu lassen (schreibt er an Gleim, XII, 173), setzte er die Worte hinzu (ich wiederhole sie): „Ich fing eben an, mich in andere Studien zu verlieren, die mich gar bald zu aller Arbeit des Genies würden unfähig gemacht haben. Mein Laokoon ist nun wieder die Nebenarbeit.“ Konnte er Genie und Kritik schärfer, deutlicher gegenüberstellen? und doch legt er sich hier beides bei, so sehr, daß ihm ein Werk der höhern Kritik, wie Laokoon, gegen seinen poetischen Beruf nur als Nebensache erscheinen darf.

Auch hier in der Dramaturgie stellt er beides einander gegenüber, aber, um sich nur die eine Seite, die Kritik zuzusprechen; und daß unter den Gaben seines Geistes die Kritik am meisten hervorleuchtet, wer wird es leugnen? Es fragt sich, ob Genie und Kritik einander ausschließen oder mit einander bestehen können, ja müssen.

Hierüber nun kann wohl seit Schiller und dessen epochemachenden Erörterungen über naive und sentimentale Poesie kein Zweifel obwalten. Was bei Lessing Kritik, bedeutet bei Schiller Reflexion, Philosophie. Es ist der Kampf oder besser das Zusammenwirken der bewußten und unbewußten Thätigkeit, wobei in dem modernen Dichter, am allerwenigsten in dem dramatischen, das eine Moment zurücktreten darf. Die Harmonie beider war es, was Schiller in Goethe bewundernd anerkannte[1]), wenn er schrieb: „Nur der Dichter ist der wahre Mensch!“ weshalb er ihm unter den naiven Dichtern seinen Platz anwies. Wohl vermißte er schmerzlich in sich diese Harmonie, war er sich bei seinen dramatischen Schöpfungen des unaufhörlichen Waltens der Reflexion bewußt, was sich auch in seinen übrigen Werken nicht verbirgt. Nichts desto weniger ist dieser Dualismus in dem Wesen des modernen und wesentlich universellen Geistes begründet und gerechtfertigt, jedenfalls in den Schöpfungen des deutschen Geistes. Die Nation hat Schillern den dramatischen Kranz zuerkannt, die Aesthetik hat auf seine Ergründung des Doppelwesens der Poesie fort gebaut. Es ist wahr,

1) Auch nach Goethe ist ohne Verstand und ohne Vernunft das dramatische Genie nicht zu denken. „Ein dramatisches Werk zu verfassen, dazu gehört Genie. Am Ende soll die Empfindung, in der Mitte die Vernunft, am Anfang der Verstand vorwalten und alles gleichmäßig durch eine lebhafte, klare Einbildungskraft vorgetragen werden.“ (Werke 56, S 147). An einer andern Stelle erklärt Goethe das Drama für ein Kunstwerk der höchsten Reflexion.

die romantiſche Schule, welche das Ideal in den Anfängen der Kunſt und Poeſie ſuchte, hat ihn ſo wenig, als Leſſingen als Dichter gelten laſſen; aber welches ſind die eigenen Schöpfungen dieſer Schule? —

Noch heute giebt es ſolche, denen das Höchſte der Poeſie in dem halb mythiſchen Zuſtande der Vorwelt liegt, denen der Dichter ein Seher iſt, durch deſſen Mund, ihm ſelbſt unbewußt, eine dunkle Macht ſpricht, wie wir bei Plato im Phädrus leſen: „Den Dichtern nimmt der Gott ihren Verſtand — damit wir, ſie hörend, erkennen, daß nicht ſie es ſeien, welcher Rede ſo köſtlich iſt, da ſie keinen Verſtand haben, ſondern daß der Gott ſelbſt der Redende ſei, und durch ſie töne zu uns.“ Sie ſchöpfen ihren Begriff der Poeſie von der lyriſchen, höchſtens der epiſchen Poeſie, und denken nicht an den unendlichen Abſtand der dramatiſchen Poeſie, welche die Gaben und Kräfte der ganzen geiſtigen und ſittlichen Natur des Menſchen ins Spiel ſetzt. Bei Leſſing wenigſtens haben wir es hier nur mit dem dramatiſchen Dichter zu thun; in der Dramaturgie kann füglich auch von einem andern die Rede nicht ſein.

Weit entfernt, Genie und Kritik ausſchließend, eines dem andern entgegen zu ſtellen, iſt er es vielmehr, welcher ihre innere Verbindung und Einheit nicht genug betonen kann. Die nur immer Genie, Genie! rufen, denen will er es am erſten abgeſprochen wiſſen. Die Kritik ſollte das Genie unterdrücken (VII, 428). „Als ob ſich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie ſie ſelbſt geſtehen, aus ihm hergeleitet iſt. Nicht jeder Kunſtrichter iſt Genie; aber *jedes Genie iſt ein geborener Kunſtrichter*. Es hat die Probe aller Regeln in ſich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm ſeine Empfindung in Worten ausdrücken. Und dieſe ſeine in Worten ausgedrückte Empfindung ſollte ſeine Thätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, ſo viel ihr wollt; es verſteht euch nur, inſofern es eure allgemeinen Sätze den Augenblick in einem einzelnen Falle *anſchauend* erkennt; und nur von dieſem einzelnen Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf ſeine Kräfte nicht mehr und nicht weniger wirken kann, als die Erinnerung eines glücklichen Beiſpiels, die Erinnerung einer eigenen glücklichen Erfahrung auf ſie zu wirken im Stande iſt. Behaupten alſo, daß Regeln und Kritik das Genie unterdrücken können, heißt mit andern Worten behaupten, daß Beiſpiel und Uebung eben dieſes vermögen; heißt: das Genie nicht allein auf ſich ſelbſt, heißt es ſogar lediglich auf ſeinen erſten Verſuch einſchränken.“ —

Man vergleiche dieſe Stelle mit jenem, durch wenige Blätter davon getrennten berühmten Selbſtbekenntniſſe, und man wird leicht entdecken, daß dem Weſen nach in beiden der Kritik die nemliche Stelle eingeräumt wird, nur daß in dem Grade ihrer Wirkſamkeit ein Unterſchied gemacht wird. Das Genie, „die lebendige Quelle, die durch eigene Kraft ſich emporarbeitet, durch eigene Kraft in ſo reichen, ſo friſchen, ſo reinen Strahlen aufſchießt“ — auch ſie bedarf der Kritik, der Regel, inſofern das Genie die allgemeinen Sätze, den

Augenblick in einem einzelnen Falle anſchauend erkennt u. ſ. w. Woher, kann man fragen, dieſe Kenntniß des ſchöpferiſchen Prozeſſes dramatiſcher Dichtung, wenn Leſſing ſie nicht aus ſich ſelbſt, aus ſeiner eigenen Erfahrung ſchöpfte? Mit welchem Rechte alſo konnte Leſſing ſich alles Genie abſprechen, wenn er ſich ſelbſt eine dem Genie ſo ähnliche Thätigkeit (nach ſeiner eigenen Erklärung wenigſtens) zuſchreibt, ſo daß nur der verſchiedene, der höhere oder niedere Grad der eigenen Kraft oder der begleitenden Reflexion den Unterſchied macht? — Wie wenig Kritik ohne Genie zu leiſten vermag, hat ſich am lehrreichſten an den ſtrengſten Kritikern Leſſings, den Brüdern Schlegel erwieſen. Die Tragödieen Jon, Alarcos waren und bleiben todt geboren: Emilia Galotti und Nathan haben nach ſiebenzig Jahren an Leben und Seele nichts eingebüßt.

Congreve, einſt der engliſche Terenz genannt, wollte auch durchaus für keinen Dichter gelten; auch nicht vor Voltaire, als der ihn bei ſeinem Aufenthalte in London aufſuchte. „Wenn Sie nur ein Gentleman wären, ſagte Voltaire, ſo würde ich nicht gekommen ſein, Sie zu ſehen!“ [1]) — Wenn Leſſing kein Dichter wäre, würden wir nicht ins Schauſpiel gehen, wenn ſeine Emilia, ſein Nathan aufgeführt wird.

Als Emilia Galotti wenige Jahre nach Leſſings Dramaturgie erſchien, erinnerte man ſich jener ſeltſamen Erklärung, wonach der Verfaſſer des erſten deutſchen Trauerſpiels für keinen Dichter gelten wollte. „Wenn ich bedenke, ſchrieb Engel in ſeinen Briefen über Emilia Galotti, daß Leſſing ſo ſicher der Mann war, der alle dieſe Schwierigkeiten (in der Fabel des Stückes) fühlte, ſo erſtaune ich über den Muth, womit er ſich ihnen unterzog; und wenn ich dann ſehe, bis zu welchem Grade er ſie überwunden hat, ſo erſtaune ich noch mehr über die Größe der Kraft, die er dazu anwenden mußte. Doch zugleich werde ich unwillig, daß der Mann, der ſo ſicher Genie hat, uns bereden will, er habe keines; wenn andere, die ſo ſicher keines haben, uns durchaus wollen glauben machen, ſie hätten welches.“ [2])

Achtes Kapitel.

Die letzten Nummern der Dramaturgie enthalten als halb komiſches, halb ernſthaftes Nachſpiel, wie Leſſing es nennt, eine Erklärung über die Nachdrucker dieſes Werkes, durch deren Schuld die Dramaturgie abgebrochen wurde und liegen blieb. Leſſing durfte ſich über den ihm perſönlich zugefügten Schaden

1) Macaulay, Kleine Schriften, von Bülau II, 451.

2) In treffender Weiſe nimmt auch Bouterweck (Geſchichte der Poeſie und Beredtſamkeit XI, 138) Leſſingen gegen ſich ſelbſt in Schutz. Vgl. Tieck, Dramaturgiſche Blätter II, S. 24 zu Emilia Galotti.

beruhigen; bekennen, er sei gar nicht ungehalten darüber, daß er den zur Fortsetzung gesammelten Stoff nicht weiter an den Mann bringen könne. „Ich ziehe meine Hand von diesem Pfluge eben so gern wieder ab, als ich sie anlegte. . . .“ „Die Welt verliert nichts, daß ich, anstatt fünf und sechs Bände Dramaturgie, nur zwei an das Licht bringen kann. . . .“ Nein, die Literatur und die dramatische Kunst hat einen unwiederbringlichen Verlust erlitten, nur ist dieser Verlust dadurch der Nation gleichsam ersetzt, daß das Theater seitdem der Mittelpunkt der Sorgfalt und Thätigkeit unsrer größten Dichter und Kritiker geblieben ist. Was später Engel und Ramler für die Bühne in Berlin, Dalberg und Schiller in Mannheim, Goethe und Schiller in Weimar, Gotter in Gotha, Klingemann in Braunschweig, Tieck in Dresden und Berlin, Immermann in Düsseldorf thaten (bemerkt ein geschmackvoller Literarhistoriker) [1]), das war nur die Nachwirkung jener großartigen Anregung, die einst Lessing für das gesammte Bühnenwesen durch das Hamburger Theater ausübte. [2])

Bei Gelegenheit seiner Schlußrede bringt nun Lessing das Unwesen des Nachdrucks im Allgemeinen zur Sprache. Zwar, was seinen eignen Fall anlangt, so wollte ihn sein sachkundiger und theilnehmender Freund, der Buchhändler Nicolai, nicht von aller Schuld lossprechen (XIII, 193). „Die Hamburgische Dramaturgie (schreibt er), die in ganz Deutschland viel Aufsehen machte, wurde sehr unordentlich expedirt. Man konnte nur in wenigen Städten Deutschlands Exemplare davon haben, und die Kosten der einzelnen Versendungen mit der Post machten Buchhändler und Käufer verdrießlich.“ Nicolai hatte es seinem Freunde Bode vorausgesagt, wie sehr er sich schaden würde, wenn er nicht sorgte, daß in Leipzig, als dem Mittelpunkt des deutschen Buchhandels, Exemplare zu haben wären. Umsonst; er bekam zur Antwort: es sei einmal festgesetzt, keine Exemplare als solche, welche bestellt worden, zu verschicken, und man müsse sich deshalb nicht nach Leipzig, sondern nach Hamburg wenden. Lessing hatte auch sonst schon behauptet, die Leipziger Buchhändler-Messen und die hier von den Buchhändlern betriebenen Geschäfte wären unnöthig. Wegen dieser beständigen und immer vergeblichen Nachfragen kamen die verkappten „Dodsley und Compagnie“ (von denen übrigens kein Buchhändler wußte, wer sie wären und wo sie lebten) auf den Einfall, die Dramaturgie nachzudrucken; dieser Nachdruck wäre somit durch den Eigensinn, eine Waare (und dies ist ein Buch, insofern es zum Verkauf steht) nicht nach dem Platze schicken zu wollen, wo hauptsächlich die Nachfrage ist, veranlaßt worden.

Nicht genug. Diese Dodsley und Comp. ließen, während sie die Dramaturgie nachdruckten, einen Aufsatz: „Nachricht an die Herren Buchhändler“ gedruckt und

1) Schiller, Braunschweigs schöne Literatur u. s. w. S. 101.

2) Seit Lessing seine Hamburgische Dramaturgie schrieb (sagt schon Nicolai, Reisebeschreibung IV, 586 f. 1781) hat jedes wandernde Theater seinen Dramaturgen.

geschrieben bei den Buchhändlern umlaufen, worin sie mit unerhörter Dreistigkeit ankündigten: „Sie wollten mit Beihülfe verschiedener Buchhändler künftig den Gelehrten (darunter waren die gemeint, welche sich „ohne die erforderlichen Eigenschaften" in die Buchhandlung mischten, wie zum Exempel die neu aufgerichtete Buchhandlung in Hamburg) das Selbstverlegen verwehren, ihnen ohne Ansehen nachdrucken und ihre Werke um die Hälfte des Preises verkaufen. Zur Unterstützung dieses Vorhabens, versicherten sie, hätten die vereinigten Buchhändler sich entschlossen, eine Kasse anzurichten und eine ansehnliche Summe Geldes bereits eingelegt; Andere werden zur Nachfolge aufgefordert. Die Gelehrten, welche ihre Werke selbst verlegten, werden Schleichhändler genannt. Dagegen wird allen Buchhändlern, welche der Gesellschaft beitreten, Schutz gegen allen Nachdruck zugesagt.

Lessings Bemerkungen zu diesem Aufruf, welchen er für echt hielt, obschon er sich später als eine arge Mystifikation verrieth, sind würdig und gemessen. Er hat Nichts gegen eine genauere Verbindung der Buchhändler, um dem eingerissenen Nachdrucke unter sich zu steuern. „Aber wie hat es vernünftigen und rechtschaffenen Leuten einkommen können, diesem Plane eine so strafbare Ausdehnung zu geben? Um ein Paar armen Hausdieben das Handwerk zu legen, wollen sie selbst Straßenräuber werden? ... Sie wollen das Selbstverlegen verwehren. Wer sind die, die das verwehren wollen? Haben sie wohl das Herz, sich unter ihrem wahren Namen zu diesem Frevel zu bekennen? Ist irgendwo das Selbstverlegen jemals verboten gewesen? Und wie kann es verboten sein? Welches Gesetz kann dem Gelehrten das Recht schmälern, aus seinem eigenthümlichen Werke allen den Nutzen zu ziehen, den er möglicherweise daraus ziehen kann? „Aber sie mischen sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung." Was sind das für erforderliche Eigenschaften? Daß man fünf Jahre bei einem Manne Packete zubinden gelernt, der auch nichts weiter kann, als Packete zubinden? Und wer darf sich in die Buchhandlung nicht mischen? Seit wann ist der Buchhandel eine Innung? Welches sind seine ausschließenden Privilegien? Wer hat sie ihm ertheilt?" — Sollten Dodsley und Comp. ihm etwa auch diese Erklärung nachdrucken (Lessing fordert sie ironisch dazu auf, und sie hätten es auch ohne diese Zumuthung gethan), so erklärt er im Voraus die geringste Insinuation, daß es gekränkter Eigennutz sei, der ihn so warm gegen sie habe sprechen lassen, für eine Lüge. Er habe nie etwas auf seine Kosten drucken lassen, und werde es schwerlich in seinem Leben thun. Er überlasse ein solches Geschäft immer lieber der Vermittelung eines rechtschaffenen Buchhändlers. Aber keiner von diesen müsse es ihm auch verübeln, daß er seine Verachtung und seinen Haß gegen Leute bezeige, in deren Vergleich alle Buschklepper und Wegelaurer wahrlich nicht die schlimmern Menschen sind. Denn jeder von diesen mache seinen coup de main für sich; Dodsley und Compagnie aber wollen Bandenweise rauben. „Das Beste ist (schließt Lessing), daß ihre Einladung wohl von den We-

nigsten dürfte angenommen werden. Sonst wäre es Zeit, daß die Gelehrten mit Ernst darauf dächten, das bekannte Leibnizische Projekt auszuführen.[1])

Lessing blieb in diesem Kampfe nicht allein stehen. Nicolai trat, als Buchhändler, wie als Freund des Hamburgischen Dramaturgen, für die Ehre seiner Standesgenossen gegen das Treiben der Nachdrucker in seiner Allgemeinen Bibliothek auf.[2]) Alle vernünftige Buchhändler, sagt er, hätten jene Nachricht mit Verachtung aufgenommen und sie für das angesehen, was sie war, nemlich für einen Streich in die Luft, wodurch unbekannte Leute sich auf den Messen ein Ansehen geben wollten. Kein einziger angesehener Buchhändler habe sich mit ihnen eingelassen. Das Recht des Selbstverlegers stellt er als an und für sich außer Frage, nur daß das Debitiren der Bücher nicht Jedermanns Sache sei.[3]) Mit dem Zubinden der Packete sei die Sache noch nicht abgethan. (Dies galt dem Freunde!) Ohne vieljährige Kenntniß und Erfahrung werde Niemand, wenn nicht das blinde Glück ihn begünstige, Bücher mit Vortheil verkaufen können; er werde sich hundertmal mit chimärischen Hoffnungen schmeicheln und wirklichen Gefahren nicht auszuweichen suchen. Dies habe bei Gelehrten, welche Bücher auf ihre Kosten drucken ließen, sehr oft zugetroffen, und dies sei die wahre Ursache, warum sie oft einen nicht geringen Schaden erlitten, wo sie sich ansehnlichen Vortheil versprochen hätten.

Diese Bemerkungen Nicolai's waren zum Theil gegen die Unternehmung Lessings und seines Genossen Bode gerichtet. Keiner von beiden hatte hinlängliche Kenntniß, noch unbefangene, vorurtheilsfreie Auffassung der Dinge hinzugebracht; beide waren zu viel Schriftsteller und zu wenig Buchhändler und überließen sich überschwenglichen, wenn auch edeln Entwürfen zur Hebung der deutschen Literatur und des Schriftstellerstandes. Lessing glaubte, sagt Nicolai, „aus Mangel an Kenntnissen des Buchhandels und aller dahin gehörigen kaufmännischen Geschäfte", es liege hauptsächlich in der Art, wie der deutsche Buchhandel geführt werde, daß die deutsche Literatur eine so unvollkommene Gestalt habe, und traute sich zu, durch seine Verlagsunternehmung diesem Uebel abzuhelfen. Der in den Achtziger Jahren auftauchende Plan einer Buchhandlung der Gelehrten, die, nun Selbstverleger, nicht mehr mit den Brosamen vorlieb nehmen dürften, die ihnen der Buchhändler von seiner reichbesetzten Tafel zuwarf, war schon damals in Bode's und Lessings Seele zur Reife gekommen. Es erinnert dies übrigens an einen verwandten Plan, der damals bei Gleim vorübergehend aufgestiegen war und mit dem Lessing und Bode sich

1) Nemlich eine societas subscriptoria der Gelehrten unter einander, um sich und ihre Werke der Macht der Buchhändler zu entziehen. Das Nähere enthalten Leibnizens Briefe an Sebastian Kortholt vom 15. October und 19. Nov. 1715. (Opera omnia ed. Dutens, V, 333. 334.)

2) Des X. Bandes 2. Stück Nr. 1. In Form einer Anzeige der Hamburgischen Dramaturgie und ihres Nachdrucks. Vgl. Lessings Schriften XIII, 194.

3) Siehe die Beilage.

zu vereinigen Luſt hatten. (Siehe die Beilage.) Nur in der Reinheit und Uneigennützigkeit der Abſichten unterſchied er ſich von dem fünfzehn Jahre ſpäter in Deſſau auftretenden Unternehmen, welches (1781) durch hochtönende Ankündigungen der beſten Schriftſteller Deutſchlands täuſchte und durch einen Bankerut der Verlagskaſſe den Buchhändlern einen gerechten Triumph bereitete.[1]) Bode und Leſſing faßten zu Anfang des Jahres 1768 den Plan einer Zeitſchrift mit dem Titel: Deutſches Muſeum, welches die auserleſenſten Original-Schriften deutſcher Schriftſteller enthalten, und deren Verfaſſer nicht nur von ihrer Arbeit größeren Vortheil genießen, ſondern auch viel bekannter werden ſollten. „Für das neue Journal, ſchrieb Leſſing den 2. Februar 1768 an Nicolai, welcher ſich über „die Buchdrucker Bode und Leſſing" Spöttereien erlaubt hatte, ſollen Sie nun wohl Reſpekt bekommen; nachdem wir Klopſtocks Herrmann, deſſen Oden und Abhandlungen über das Silbenmaaß der Alten, Gerſtenbergs Ugolino,[2]) ein Luſtſpiel von Zachariä,[3]) und ich weiß ſelbſt nicht, wie viel andere ſchöne Sachen wir dazu erhalten haben. Wir werden uns alſo mit unſerem Journal vor keiner Bibliothek in der Welt zu fürchten haben, weder vor der Allgemeinen, noch vor — der Klotziſchen."

Nicolai, der das Unausführbare dieſes Planes durchſchaute, antwortete: „Für Ihr neues Journal habe ich allen Reſpekt. Wenn Sie lauter ſolche Sachen einrücken, als diejenigen, die ins erſte Stück kommen ſollen, ſo wird es alle, die jemals geweſen ſind, übertreffen. Befleißigen Sie ſich nur auf Vorrath von Manuſcript, und laſſen Sie die beſten Schriftſteller Deutſchlands fein fleißig ſchreiben. Das iſt die Hauptſache, wenn die Fortſetzung ununterbrochen erfolgen ſoll."[4]) Dabei weiſt er ihn ſpöttiſch auf Klotz und ſeine Bibliothek. Nicolai hatte früher oft in mündlichen Unterredungen mit Leſſing halb im Scherz, halb im Ernſt über dieſe Gegenſtände geſtritten, wobei Mendelsſohn, da es auf die allgemein kaufmänniſchen Grundſätze ankam, meiſt auf Nicolai's Seite ſtand (XII, 187).[5]) Auch Weiße verſprach ihm ſeinen Beiſtand (berichtet

---

1) Böttiger in Bode's Literariſchem Leben S. LV. C. F. Bahrdts Geſchichte ſeines Lebens, IV, 103. Der Urheber dieſer verfehlten Unternehmung war ein Mag. Reich in Deſſau.

2) An Gleim ſchreibt Klopſtock aus Kopenhagen den 19. December 1767: „Gerſtenberg hat einen Ugolino gemacht, der trefflich, und mich deucht, nicht zu ſchrecklich iſt. Ich habe das kleine Verdienſt dabei, ihn aufgemuntert zu haben. Der Ugolino iſt ſchon nach Leſſing (sic) zum Druck abgegangen" (Klopſtock und ſeine Freunde, S. 197).

3) Ohne Zweifel das Stück, welches bei Jördens V, 589 den Titel führt: Der Adel des Herzens, oder die ausgeſchlagene Erbſchaft, ein Nachſpiel, Hamburg 1770, und das auch zur Aufführung gekommen iſt. Jördens rühmt es wegen der guten Sprache.

4) Die Herausgabe einer Zeitſchrift mit dem Titel: Teutſches Muſeum, aber nach einem andern Plane, hat nachmals (1776) H. Ch. Boie mit Dohm aufgenommen.

5) „Dasjenige, was ich mit Leſſing geſchwatzt hatte, bemerkt Nicolai (XII, 188), gab Anlaß zu dem Geſpräche über die Vorzüglichkeit der ſchlechten Schriftſteller für die Buchhändler, welches im erſten Bande von Sebaldus Nothanker ſteht" (im 2. Ab-

Karl Leſſing) mit der Ermahnung: „Ich zweifle nicht, daß die Projekte, die Sie machen, vortrefflich ſind, nur laſſen Sie es nicht bloße Projekte bleiben.“

Beide, Leſſing und Bode, hatten als Drucker ganz eigene Vorſtellungen von Eleganz, vom Formate (Leſſing liebte das Format in Quart und behauptete wohl im Scherz, daß die deutſche Gründlichkeit abgenommen, ſeitdem man das Quart gegen die kleinern und gefälligeren Formate vertauſchte; dazu kamen die rothen Linien zur Umſchränkung der Seiten, koſtbare Vignetten, Verzierungen u. ſ. w., durch welche der Druck vertheuert wurde)[1]), von der Abſchaffung gewiſſer altfränkiſcher Schnörkel, (wohin Leſſing ſogar die Signaturen rechnete, weshalb er mit Nicolai bei dem Druck der antiquariſchen Briefe in Streit gerieth, XIII, 148. XII, 200) von der Einführung mancher ihm höchſt nothwendig vorkommenden Verbeſſerungen u. ſ. w. Als ein ſonderbarer Einfall ward es angeſehen, alles Papier zu der neuen Druckerei aus Italien kommen zu laſſen, weswegen der zweite Theil der antiquariſchen Briefe auf feineres Druckpapier gedruckt werden mußte, weil der italieniſche Vorrath bei Klopſtocks Bardiet verbraucht worden war. Beide, Leſſing und Bode, liebten dieſe Kinder ihrer Phantaſie mit einer bis zum Steiffſinn gehenden Beharrlichkeit, und ſpotteten wohl über die Winke und Warnungen ihrer Freunde.[2])

Aus einem Papier, welches Karl Leſſing in ſeines Bruders Nachlaß gefunden hat,[3]) geht hervor, daß er mit Bode gemeinſchaftlich um ein kaiſerliches Privilegium und die Cenſurfreiheit für die Dramaturgie und alle dramatiſchen Stücke, die ſie zum Gebrauch des Hamburgiſchen Theaters einzeln oder in Sammlungen drucken laſſen würden, angehalten hat (das kurſächſiſche Privilegium hatten ſie ſich verſchafft). Beide Geſuche wurden abgeſchlagen und überdies erhielt der Rath zu Hamburg (unter dem 29. Februar 1768) die amtliche Eröffnung, daß „Ihro kaiſerliche Majeſtät aus der Eingabe von Bode, Bürger in Hamburg, und Gotthold Ephraim Leſſing, Anzeige einer dortſelbſtigen gänzlichen Hintanſetzung deſſen, was die Reichsgeſetze in puncto der Bücher-Cenſur ſo ernſt gemeſſen verordnen, erhalten, derſelben aber zur Zeit keinen Glauben beimeſſen wollten; daher habe Magiſtratus darüber in termino duorum mensium ſeinen allerunterthänigſten Bericht zu erſtatten, und dabei beſonders anzuzeigen, wie es Zeithero mit der Reichsgeſetzmäßigen Aufſtellung der Büchercenſuren und Verpflichtung der Drucker auf die Reichsſatzungen gehalten worden; inmittelſt ſollte weder Impetrantibus, noch ſonſt Jemanden einiger Druck oder Verkauf ohne Cenſur geſtattet werden.“ Böttiger meldet uns, daß dieſes kaiſerliche Reſcript dem guten Bode ziemlich ſaure Geſichter vom Hamburger Rath zugezogen habe.

ſchnitt des 2. Buches, S. 110 ff.). Die Sache hat heute noch ihre Wahrheit behalten.

1) Böttiger in Bode's Leben. 2) Ebend. 3) Leſſings Leben I, S. 270.

Der Recensent des ersten Bandes der Hamburgischen Dramaturgie in der Klotzischen Bibliothek hatte vorlaut von einer Abhandlung des Verfassers wider die Buchhändler, die ihm viel Arbeit machte, Nachricht gegeben. Lessing fertigt den Mann verächtlich ab, giebt aber zu, daß er allerdings über die nachtheiligen Folgen des Nachdrucks überhaupt einige Betrachtungen anstellen und das einzige Mittel, ihm zu steuern, vorschlagen wollen. Bei dieser Erklärung verblieb es. Ohne Zweifel stehen in Zusammenhang damit gewisse, aus Lessings Nachlaß bekannt gewordene, anziehende Bruchstücke mit der bezeichnenden Ueberschrift: Leben und leben lassen. Ein Projekt für Schriftsteller und Buchhändler.[1])

Seit Luther, welcher die Nachdrucker Straßenräuber und Diebe nannte, bis herab zu Kant und der jüngsten Gesetzgebung in Deutschland (um uns auf unser Vaterland zu beschränken) ist der Nachdruck von den erleuchtetsten Geistern unter Philosophen und Rechtsgelehrten aus Gesichtspunkten des Rechts und der Billigkeit verurtheilt worden, nur daß die Schwierigkeit scharfer Bestimmungen des gemeinen Rechts und deren folgerichtiger Anwendung auf den Begriff geistiger Erzeugnisse in Kunst und Wissenschaft; anderseits engherzige cameralistische Rücksichten es erschwerten, den Forderungen höherer Rechte mit Bezug auf Verlagsrecht und Nachdruck Folge und Nachdruck zu geben. Zu Lessings Zeit herrschte in diesem Gebiete die größte Willkühr und Verwirrung.[2]) Kaiser Joseph II. erlaubte in seinen Staaten den Nachdruck aus demselben merkantilischen Princip, als er die Einfuhr der Heringe verbot — um das Geld im Lande zu erhalten[3]) — ohne auch selbst solche Bücher, denen er selbst als Reichsoberhaupt Schutzbriefe verliehen hatte, hiervon auszunehmen; die kaiserlichen Privilegien sollten sich eben nur auf die nicht-österreichischen Länder erstrecken und in diesen aufrecht erhalten werden. Vielleicht nun war die Sache von Dodsley und Comp., von Lessing mit aller ihm zu Gebote stehenden Kraft vor das Gericht der Oeffentlichkeit gezogen, nicht ohne Einfluß auf das kursächsische Gesetz gegen den Nachdruck vom 18. December 1773, welches auch die auswärtigen rechtmäßigen Verleger schützte, inwiefern eine Gleichheit in ihrem Lande gegen die sächsischen Unterthanen beobachtet würde. Aber erst nach dem Tode Josephs II. wurden zu einem allgemeinen Reichsgesetze gegen den Nachdruck Einleitungen getroffen; auf den Antrag von Kur-Mainz, mit Unterstützung von Kur-

1) XI, 178.

2) Die neueste Monographie von Dr. Julius Jolly: Die Lehre vom Nachdruck. Nach den Beschlüssen des deutschen Bundes dargestellt. Beilageheft zum Archiv für civilistische Praxis. XXXV. Band. Heidelberg 1852, giebt im ersten Abschnitt eine für unsere Orientirung ausreichende Geschichte des Nachdrucks seit der Erfindung der Buchdruckerkunst.

3) „Aber bei dieser Verbindung unter Deutschlands Provinzen, da die menschlichsten das Principium haben, des baaren Geldes so wenig als möglich aus ihren Grenzen zu lassen: wer wird ihren Finanzräthen begreiflich machen, daß man allein den Buchhandel unter dieses Principium nicht ziehen müßte?“ (XI, 181)

Brandenburg, wurde in der Wahlkapitulation Kaiser Leopold's II. die Hebung des deutschen Buchhandels durch die völlige Unterdrückung des Nachdrucks in Aussicht gestellt. Zur Ausführung kam es dessenungeachtet nicht. Was indeß das deutsche Reich durch seine Auflösung schuldig geblieben, das wurde nach und nach durch die einzelnen Regierungen Deutschlands, unter dem Vorgang des preußischen Landrechts (1794), in allgemeinen Bestimmungen so weit angebahnt, daß endlich durch die Beschlüsse des deutschen Bundes (vom 6. September und vom 17. Juni 1845) diese Lebensfrage für Literatur und Wissenschaft dem Streite der Philosophen und Rechtslehrer entzogen und durch die Gesetzgebung selbst einer ausreichenden Lösung zugeführt wurde. Ja vielleicht ist man nun nach der andern Seite zu weit gegangen und hat, durch eine zu strikte Anwendung des Eigenthum-Begriffes auf Literatur-Werke, der Idee ihrer innern und wesentlichen Allgemeinheit und dem dieser Idee gebührenden Einflusse auf die Gesetzgebung einigen Eintrag gethan. Die Frage ist keine abgeschlossene.

Um auf Lessing zurück zu kommen, so legt der Entwurf seiner Abhandlung ein redendes Zeugniß des ihm eigenthümlichen Bestrebens ab, den Vortheil des Schriftstellers und des Buchhändlers Hand in Hand gehen zu lassen. Er zieht keine zu scharfe Grenzlinie zwischen der materiellen und der geistigen Seite des literarischen Lebens. Lessing, welcher, wie Voltaire, die hohe Stufe seines von Jahr zu Jahr wachsenden Ruhmes einzig und allein seinem Talente als Schriftsteller verdankte, dessen weltliches Glück aber, ungleich wie bei Voltaire, meist in umgekehrtem Verhältnisse zu seinem Ruhme stand, läßt sein Selbstgefühl bei der Frage von der Belohnung des Schriftstellers laut durchbrechen. „Wie? es sollte dem Schriftsteller zu verdenken sein, wenn er sich die Geburten seines Kopfes so einträglich zu machen sucht, als nur immer möglich? Weil er mit seinen edelsten Kräften arbeitet, soll er die Befriedigung nicht genießen, die sich der gröbste Handlanger zu verschaffen weiß — seinen Unterhalt seinem eigenen Fleiße zu verdanken zu haben?“ —

„Aber Weisheit, sagt man weiter, Weisheit feil für Geld! Schändlich! Umsonst habt ihr's empfangen, umsonst müßt ihr es geben! So dachte der edle Luther bei seiner Bibelübersetzung. Luther, antworte ich, macht in mehreren Dingen eine Ausnahme. Auch ist es größtentheils nicht wahr, daß der Schriftsteller das umsonst empfange, was er nicht umsonst geben will. Oft ist vielleicht sein ganzes Vermögen darauf gegangen, daß er jetzt im Stande ist, die Welt zu unterrichten und zu vergnügen. Oder sollen ihm die Amtsbesoldungen das zugleich mit gut machen?“ — Es ist ein gewöhnliches Vorurtheil, daß die Schriftsteller bei den Griechen und Römern für ihre Arbeit kein Geld nahmen, und sich mit der einzigen Ehre begnügten. Dieses zu widerlegen, weist Lessing auf Stellen bei Horaz, bei Statius, bei Terenz endlich, „welcher das Geld für seine Stücke nicht blos vom Staate, sondern auch vom Schauspieler nahm und hoffentlich mit lachte, wenn dieser ihn seines Geizes

wegen im Prolog anstach. Wir wissen sogar noch, welches Stück ihm am theuersten bezahlt worden, und wie theuer:

Eunuchus meruit pretium, quantum nulla antea cujusdam
Comoedia, id est, octo milla nummûm —

nach unserm Gelde — doch für wen sollt' ich's wohl in Deutschland berechnen?" —[1])

Lessing handelt[2]) in drei nach einander folgenden Bruchstücken 1) von dem Eigenthum an Geisteswerken, 2) vom Nachdrucke, 3) von dem Projekte selbst. Gleich von vorn will Lessing einen Unterschied gemacht wissen zwischen Eigenthum und Benutzung des Eigenthums. Ein Eigenthum erkennt er weder dem Verleger, noch dem Verfasser des Buches zu; weil man nichts sein Eigenthum nennen könne, in dessen Besitz man sich zu setzen und zu erhalten nicht im Stande ist. In dieser Hinsicht steht Lessing mit den Rechtsbegriffen der Gegenwart auf demselben Standpunkte.[3]) Ein Eigenthumsrecht steht weder dem Verfasser, noch dem Verleger zu. Nur durch positive Gesetze gegen den Nachdruck könne ihm abgeholfen werden.[4]) Aber die Schwierigkeit, zu einem allgemeinen deutschen Gesetze zu gelangen! „Freilich, wenn Deutschland unter Einem Herrn stünde, welcher der natürlichen Billigkeit durch positive Gesetze zu Hülfe kommen könnte und wollte!" — Man sieht daraus, wie wenig Lessing von den verfassungsmäßigen Organen des deutschen Reichs für das Zustandekommen eines Preßgesetzes für alle Theile desselben erwartet hat.

Und so kommt Lessing auf sein Projekt, welches sich von ähnlichen, z. B. dem Leibnizischen, oder dem Klopstock'schen (in seiner Gelehrten-Republik) dadurch unterscheidet, daß er den Stand der Schriftsteller durchaus nicht mit dem der Buchhändler in Spannung oder Feindschaft setzen, sondern nur den letztern jenem dienstbar machen möchte, so daß ihre Interessen Hand in Hand gingen. Die Grundlage dieses neuen Buchhandels wären Selbstverlag und

1) Daß Lessing für die Aufführung seiner Stücke keinen Groschen einnahm, bedarf erst keiner weitern Erinnerung. — Noch später, in der Abhandlung über das Epigramm (VIII, 489) auf Anlaß der Verleger der Epigramme des Martial in Rom, kann Lessing einen Stich auf manche ihrer werthen Nachfolger jetziger Zeit nicht unterdrücken.

2) Je weniger Lessings Ansichten bei den Publicisten die geringste Berücksichtigung gefunden haben, desto eher wird es an seinem Platz sein, sie in ihren Hauptstücken anzuführen.

3) Jolly a. a. O. S. 31. „Die Rechtsphilosophen, welche sich mit dem Nachdruck beschäftiget, haben die unglückselige Erfindung von einem Eigenthum des Autors, entstanden aus Unklarheit und Begriffsverwirrung, beibehalten — womit sie der Rechtswissenschaft im Allgemeinen ebenso wenig, als der Lehre vom Nachdruck insbesondere genutzt haben."

4) Jolly S. 29. „Nach allem diesen wird es nicht bezweifelt werden können, daß (noch) im Anfange dieses Jahrhunderts und vor den verbietenden Bundesbeschlüssen die Erlaubtheit des Nachdrucks nach positivem deutschen Recht anerkannt war" u. s. w.

Subscription, jedoch in der Art, daß der Schriftsteller auf seine Kosten drucken läßt, die Subscription aber lediglich durch die Hände der Buchhändler geht, nicht wie es gewöhnlich war (wovon Lessing selbst später bei Nathan der Weise Gebrauch machte), durch den Verfasser und seine Freunde. Der Preis des Buches (wobei der billige Preis im Auge behalten wird) sollte in drei Theile getheilt werden; ein Drittheil für den Druck, ein Drittheil für den Verfasser und ein Drittheil für den Buchhändler. Das Drittheil für den Druck sei reichlich genug gerechnet, daß das Buch mit aller typographischen — wo nicht Pracht, doch Sauberkeit erscheinen könne. Das Drittheil für den Verfasser soll so angesehen sein, als ob es auf den Preis für den zu verarbeitenden rohen Stoff verwandt würde. Das Drittheil für den Buchhändler endlich müßte jedem billigen Mann genügen, weil er dabei kein Risico und nur wenig Mühe haben werde. Damit aber der Buchhandel sich auf diese Art verwirklichen ließe, müßte jemand sich einem Ankündigungs-Journal unterziehen, in welchem alle diejenigen Schriftsteller, deren Werke in dem Meßkataloge auf die künftige Messe versprochen werden, eine umständliche Nachricht davon ertheilten. Eine solche Selbstankündigung wäre gleichsam das Wort, bei welchem der Schriftsteller künftig gehalten würde, „und müßte (setzt Lessing hinzu) Liebhabern und Gelehrten wohl angenehmer sein, als eine erschlichene oder selbstgemachte Recension im Posaunenton, wenn das Buch schon da ist, und so viel daran liegt, daß es mit guter Art unter die Leute kömmt." —

Dies wären die Grundzüge eines Entwurfs, von welchem Lessing sich so viel für die Regelmäßigkeit des Buchhandels und indirekt für die Hebung der Literatur und des Schriftstellerstandes zu versprechen schien — vielleicht auch nicht schien, weil er diesen Entwurf unausgeführt im Pulte behielt. In der That würde dieser gewiß sinnreiche Vorschlag, welchem man es ansieht, daß er von einem Schriftsteller ausgeht, der das Loos seines Standes im Auge hat [1]), den Beifall weniger Buchhändler erlangt haben, welche dadurch gewissermaßen in die Anfänge dieses Standes zurückgeworfen wären, und aufgehört hätten, die Bedeutung eines kaufmännischen Standes einzunehmen. Dasselbe würde sich von der Subscription sagen lassen, wenn dieser Weg der allgemeine des buchhändlerischen Betriebes werden sollte, denn er setzt überall Namen, welche ins Gewicht fallen, voraus, welche also durch sich selbst zur Unterschrift reizen, und selbst bei diesen kann eine einmalige Täuschung für lange abschrecken, wobei man an das Beispiel von Klopstocks Gelehrten-Republik denken möge. [2])

1) „Als der Sächsische Verleger seinem Verfasser (dem populären Gellert) einen traurigen Dukaten für den Bogen zahlte: konnte er sich da wohl vorstellen, damit eine so wichtige Kur erkauft zu haben? Warum sollen seinen unerwarteten Wucher nicht Mehrere theilen? ——" Worte, welche Lessing den deutschen Fürsten in den Mund legt, denen das Loos des armen Schriftstellers also völlig gleichgültig schiene.

2) Goethe, Dichtung und Wahrheit, Werke XXVI, 116 und die damit zusammenhängenden Betrachtungen über die gegenseitigen Verhältnisse der Dichter und Verleger aus

Die Anfänger unter den Schriftstellern, denen kein Ruf entgegen kommt, würden dieses Hinderniß am seltensten durchbrechen. Für einen gewissen Kreis von Werken und von Lesern wird der Lessingsche Entwurf vielleicht Geltung haben können; im Uebrigen mag von dem Buchhandel, wie von dem Handel überhaupt gelten, daß er nur durch sich selbst und die stets wechselnden Umstände, niemals aber durch positive Anordnungen und Gesetze sich regeln lasse.

Neuntes Kapitel.

In den vorhergehenden Kapiteln ist öfter Klotz und sein Anhang genannt worden; Lessing sagt es deutlich genug, daß die Feinde der gescheiterten Theaterunternehmung in Hamburg und seiner unvollendeten Dramaturgie in dem Lager der Klotzischen Coterie die besten Bundesgenossen haben. Klotzen zu Gefallen hat Lessing die kecke Aeußerung hingeworfen: „Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte! — Eine Tonne für unsere kritischen Wallfische! ich freue mich im voraus, wie trefflich sie damit spielen werden. Sie ist einzig und allein für sie ausgeworfen; besonders für den kleinen Wallfisch in dem Salzwasser zu Halle![1])“ Nichts Schneidenderes als der Dodsley und Comp. gegebene Rath, sich ihren Vertheidiger in einem Gelehrten zu suchen, „welcher in dem so interessanten Tone der Klotzischen Schule geschickt sei, reich an allerlei Histörchen und Anekdötchen und Pasquillchen, ohne ein Wort von der Sache.“ In der That mußte sich Klotz von Nicolai als Genosse der Dodsley und Comp. vor die öffentliche Meinung ziehen lassen. „Sollte nicht jeder vernünftige Gelehrte (ruft er zum Schluß des obenerwähnten Aufsatzes in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek) und jeder vernünftige Buchhändler seinen Abscheu bezeugen, und muß man nicht die Stirn des Verfassers der Hallischen gelehrten Zeitung (einer ebenfalls von Klotz herausgegebenen Zeitschrift) bewundern, der ein solches Betragen gut heißt, vielleicht weil er glaubt, das Intermezzo der Herren Dodsley und Compagnie könne einem Lessing eine unangenehme Stunde machen?“ —

Die Klotzischen Händel, deren Geschichte jetzt im Zusammenhang erzählt werden soll, bilden eine der merkwürdigsten Vorgänge in der damaligen Literar- und Gelehrten-Geschichte, und lassen auf den Stand und die Ent-

jener Zeit, die jedoch, wie so vieles in diesen Erinnerungen, idealischer, als sie wirklich waren, geschildert sind. Hier kommt auch (S. 116) die verunglückte Dessauische Gelehrten-Buchhandlung zur Sprache, welche gleichzeitig ein eben so fehlschlagendes Unternehmen in Berlin hervorrief.

1) Witzige Anspielung auf die Salinen zu Halle.

wickelung der deutschen Poesie und Literatur überraschende Lichter fallen. In Lessings Leben ist sogar der Streit mit Klotz nicht ohne bedeutende Folgen, denn wir werden durch ihn und seine Wirkungen in die nächste und letzte Periode seines Lebens hinübergeleitet. Bemerkt muß jedoch werden, daß die Darstellung dieses Abschnitts in Lessings Leben früher nicht ganz unpartheiisch gehalten worden ist, da man von vorn herein für Lessing Parthei nahm, als wenn dessen Ruhm es erforderte, von Anfang an und in allen Stücken unbedingt Recht zu behalten. —

Als Christian Adolph Klotz,[1]) königlicher preußischer Geheimerath und Professor der Philosophie und Beredtsamkeit bei der Universität zu Halle, zu Ende des Jahres 1771 starb, hatte er es nicht über das zwei und dreißigste Jahr seines Lebens gebracht, und in dieser kurzen Laufbahn eines Gelehrten, als junger Mann, möchte man sagen, hatte er über dreißig, wenn auch meist kleinere Werke, und viele Schriften von andern Gelehrten herausgegeben oder eingeführt, unter denen seine lateinischen Oden, welche er dem Horaz glücklich nachbildete, noch in neuerer Zeit die Begeisterung eines Philologen hervorrufen konnten,[2]) hatte er vor seinem Streit mit Lessing die allgemeine Achtung und Vieler Bewunderung für sich gehabt, zu denen ein Herder und Garve gehörten, und blieb auch nachher bis ans Ende das einflußreiche Haupt einer Parthei, deren Wirken selbst durch die furchtbaren Schläge eines Lessing nicht ganz zu hemmen war. Dabei im bürgerlichen Leben durch den König Friedrich den Großen, der ihn auf den Rath des Majors Quintus Icilius von Göttingen nach Halle berufen hatte, so gestellt, daß er, wie wenige Gelehrte seiner Zeit, durch Wohlstand und vornehme Haltung seinen Stand und Ruhm auch vor der Welt repräsentiren konnte. Wie wäre eine so rasche und bei verhältnißmäßig kurzer Dauer um so seltnere Laufbahn ohne ein bedeutendes Talent möglich gewesen? Mag Lessing im Feuer des Kampfes ihm alles wahre Verdienst abgesprochen haben: sein Streben war durch das Zeitalter, welchem er angehörte, gerechtfertigt, und diesem Streben wäre sein Talent glücklich nachgekommen, wie er auch als Gönner und Förderer junger Talente Lob verdiente (es genüge, den Dichter Bürger zu nennen)[3]), hätte er nicht, gleich so manchem frühreifen guten Kopfe, an einem allzufrühen und unreifen Ruhme eine Last ins Leben genommen, welche den gesunden Keim zu seiner Entwickelung nicht gelangen

---

1) Die Hauptquelle von Klotzens Leben bildet: C. N. Hausen, Leben und Charakter Herrn Christian Adolph Klotzens, Halle 1772. (Recensirt von Goethe, in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen 1773. Werke XXXIII, 117—119.)

2) P. A. Budik, Leben und Wirken der vorzüglichsten lateinischen Dichter des XV—XVIII. Jahrhunderts. Wien 1827, II. Band, zu Anfang. (Unter seinen Quellen ist ihm gerade Hausen entgangen)

3) Ueber Bürgers nahe, wohl allzuinnige Verbindung mit Klotz siehe: Prutz, der Göttinger Dichterbund S. 208—210. Klotz weckte in Bürger Kenntniß und Liebe der Alten und, von ihm ermuntert, bearbeitete er die Nachtfeier der Venus.

ließ. Im Grunde nemlich hat Klotz daſſelbe erſtrebt, was Heyne in Göttingen glücklicher erreichte (den Voß ſogar, im Kriege gegen Heyne, geradezu dem Klotz an die Seite ſtellte)[1]: die Studien des klaſſiſchen Alterthums mit der vorgeſchrittenen Bildung der Zeit, mit den Anforderungen der Humanität und Schönheit, in Sitte, Kunſt und Literatur, in Einklang zu bringen, mit einem Wort die äſthetiſche Behandlung der Philologie und ihre Einführung in die Kreiſe der Gebildeten, da ſie bis dahin in die Grenzen der Schule gebannt war.[2] Wenn Herder in den Fragmenten zur deutſchen Literatur (1767) die Frage erhebt: „Wo ſind die Lieblinge der Muſe, die die griechiſchen Blumen und Früchte auf den Boden Deutſchlands zu verpflanzen ſuchen? Welches ſind die Schutzengel der griechiſchen Philologie?" — giebt er ſich zur Antwort: „der unſterbliche Geßner, Erneſti und Klotz: ich will nur dieſe drei nennen, und „der dritte, von dem Deutſchland noch weit mehr erwartet, als er geliefert hat, iſt ein feiner Kenner der Griechen, ein genauer Kunſtrichter; er hat Verdienſte durch ſeine Ausgaben und durch ſeine Urtheile; aber wie gerne wünſchte man mehr eigene Arbeiten von ihm über die Griechen." Leſſing ſelbſt, mit welcher achtungsvollen Rückſicht führt er im Laokoon die abweichende Meinung Klotzens (in deſſen Epistolae Homericae) über die Epiſode des Therſites an, welche er aus dem Homer, freilich aus falſchen Begriffen über die Feierlichkeit des Epos, wegwünſchte. „Ich finde ungern, daß ein Gelehrter von ſonſt ſehr richtigem und feinem Geſchmack dieſer Meinung iſt." Mag Leſſing ſpäterhin dieſes Lob noch ſo ſehr bedingt und eingeſchränkt haben: als Urtheil aus ſeiner Feder, und an dieſem Orte ließ ſich für Klotzens Ruhm davon nichts abdingen. Hätte dieſer nicht ſelbſt Hand angelegt, ihn zu untergraben! Ihm fehlte die ſittliche Grundlage großer Schriftſteller, welche mit würdigen Mitteln große Zwecke verfolgen und den Ruhm als ein Geſchenk betrachten, das ungerufen kommt. Noch auch war in ihm eine Ader jener großen Humaniſten des fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts, welche durch ihre gigantiſche Gelehrſamkeit ſelbſt bei der rohen Kraft leidenſchaftlicher Ausbrüche gegen Feinde und Widerſacher imponiren; Klotzens ſatiriſche Werkchen in lateiniſchem Idiom bleiben matte Nachahmungen ihres Stils, ohne einſchlagende Wirkung. Genau genommen war ſein Talent ein formelles, nachbildendes, am glücklichſten da, wo die Form für ſich den Liebhaber ergötzte, ſo großentheils in ſeinen lateiniſchen Schriften, vorzüglich den Acta litteraria, urſprünglich eine Nachahmung und Fortſetzung der Acta Eruditorum; aber ohne ihren ſchwerfälligen und trocknen Gang. Klotz hatte ſich einen überaus leichten, zierlichen Stil gebildet, welcher die verſchiedenartigſten Gegenſtände beherrſchte; in ſo elegantem Latein gelobt zu werden, erſchien manchem als ein zwiefaches Glück. Im Uebrigen war ihm jeder Gegenſtand gleich; er ſprang von Materie zu Materie. Es reichte hin, daß ein

1) In den Briefen an F. A. Wolf.
2) Auch dieſe allgemeinere Seite iſt wohl berückſichtigt bei Prutz S. 156–158.

Gelehrter einen neuen Zweig der Wissenschaft oder Literatur hervorzog, um ihn sogleich in diese neue Richtung hineinzuziehen. Er las z. B. in den Schriften des Marquis d'Argens die verschiedenen Meinungen der Kirchenväter von der Hölle (erzählt Hausen); geschwind ergriff ihn die Idee, eine Geschichte der Hölle zu schreiben, die er aber nicht ausführte. Vor allem waren es die Vorbilder von Winkelmann und Lessing, welche Klotzen in die Laufbahn des Antiquars führten, zu denen er aber, nach dem Bekenntnisse seines Biographen, ganz unvorbereitet kam. [1]) Die Quellen des Alterthums im Zusammenhange zu lesen, sagt dieser, war für sein immer veränderliches und lebhaftes Genie eine beschwerliche und verdrießliche Sache; und es fehlte ihm auch bei seinen vielen literarischen Bemühungen an Zeit. Wie Karl Lessing sagt: um der Pedanterie zu entgehen, wurde Klotz ein Geck. [2]) Klotz wurde der Schöngeist unter den Antiquaren und der Antiquar unter den Schöngeistern und Dichtern von dem Schlage der anakreontischen Sänger, seiner Freunde, der Gleim, Jakobi, Meyer, Koch u. a., und als solcher einmal von Gleim mit Lessing in eine Linie gestellt. [3]) Endlich wie jeder, welcher auf den Schein arbeitet, mußte er beständig ein Gefolge von Anhängern oder Schülern hinter sich haben, welche in Zeitschriften für jede Zeile ihres Meisters überschwengliches Lob, und Pfeile für jeden Gegner hatten. Vielleicht das erste Mal in Deutschland war das literarische Bündlerwesen in so feine und ausgedehnte Netze gesponnen; der Würdigste war vor dem Hinterhalt Klotzens und seiner Anhänger nicht mehr sicher. Nur Einer erregte vielleicht das aufrichtige Gefühl und die Anerkennung der Superiorität bei Klotz, und dies war Lessing! und Lessing mußte es sein, welcher jenes sophistische Gewebe des überall gefürchteten und geschmeichelten Mannes mit starker Hand zerriß und an seinem Urheber ein unbarmherziges Strafgericht übte. —

Laokoon war kaum erschienen, als Klotz sich beeilte, an einen Schriftsteller, der in der Welt nichts, als seinen Ruhm für sich hatte, ein zuvorkommendes Schreiben zu richten (VIII, 187), worin er ihn fast um Erlaubniß bat, sein Buch in den Actis litterariis besprechen und hier und da eine abweichende Meinung haben zu dürfen.

---

1) Hausen S. 69. „In den Alterthümern und in der Geschichte der alten Zeit waren die Kenntnisse des Herrn Klotzens sehr mäßig und eingeschränkt. Er zerstreute sich viel zu sehr, als daß er in diesem Fache der Literatur eine gründliche Gelehrsamkeit hätte erlangen können. Nicht zu gedenken, daß er sich niemals zu diesen Kenntnissen vorbereitet hatte" u. s. w.

2) „Es ist gewiß, daß Herr Klotz mit großer Neigung nach dem Ruhme eines Antiquars, doch eines *zierlichen* strebte." (A. a. O.)

3) Briefe an Klotz I, 109, vom 14. Febr. 1767.

„*Klotz*, *Lessing*, Hagedorn, ihr großen Kenner!
Mengs, unser Raphael, malt einen Philoktet u. s. w."

Es ist wahr, daß Gleim in der Sammlung seiner Singgedichte 1770, ohne Zweifel aus Rücksicht gegen Lessing, Klotzens Namen fortließ, worüber er sich gegen diesen ziemlich verlegen zu entschuldigen suchte.

So auffallend uns eine solche Benachrichtigung erscheinen mag, so steht sie doch nicht allein. Auch Herder kündigte damals von Riga aus, sogar in einem anonymen Briefe an Lessing, als er in Begriff stand, das erste kritische Wäldchen gegen den Laokoon herauszugeben, diese Absicht in ehrerbietigen und bescheidenen Ausdrücken an.[1]) Während jedoch Herder, bei aller Verehrung, den Muth der rücksichtslosen Prüfung und Liebe zur Wahrheit deutlich ausspricht, so trägt die Klotzische Höflichkeit zu sehr das Gepräge der Schmeichelei, welche auf gleiche oder noch größere Schmeichelei gefaßt ist.

Indem er gegen Lessing die Miene der unterwürfigsten Demuth und Bescheidenheit annimmt, läßt er die größte Ueberhebung durchblicken, wenn er sagt: „Ich bin es Ihnen schuldig, daß ich einmal an einem Orte, wo Barbarei und Unwissenheit herrscht, und wo ich nur verdrießliche Geschäfte habe, auf einige Tage aufgeheitert worden." Auch in dem zweiten Briefe an Lessing läßt er das Wort der zu Halle herrschenden Barbarei fallen. Lessing erklärte die Universität zu Halle damals für die beste der preußischen Universitäten.[2]) Es ist wahr, daß Klotz hier jedesmal nur die bildenden Künste und das Studium derselben im Sinne hat, wozu durch Winkelmann erst der Grund gelegt wurde. Für Winkelmann mochte es sich ziemen, in seinen Briefen an Graf Schlaberndorf, von den Bären in Halle zu sprechen, den jungen Grafen einen Sehenden unter den Blinden zu nennen; wie durfte aber ein Anfänger, wie Klotz dazumal war, in diesen Ton verfallen? —

Lessings Antwort auf diesen Brief (XII, 173) zeigt, daß er Höflichkeiten mit Höflichkeiten erwiedern konnte; im Ganzen jedoch ist sie eher zurückhaltend, als entgegenkommend geschrieben. Hierüber hat sich Lessing zum Schluß der antiquarischen Briefe ausgesprochen und er hat gewiß nichts hineingelegt, was er nicht bei der Beantwortung gedacht, wenn auch nicht deutlich ausgedrückt hatte (VIII, 189. 195): „Der Ton war angegeben, in welchen es die ungesittetste Kälte gewesen wäre, nicht einstimmen zu wollen. Herr Klotz erinnert sich, mich in seinem zartesten Alter in dem Hause seines Vaters gesehen zu haben: ich werde mich dessen auch erinnern müssen.[3]) . . . Herr Klotz ist nicht überall meiner Meinung; er hat Zweifel über mein Buch; er will diesen Zweifeln weiter nachdenken; er glaubt, daß ich ihm sodann erlauben werde, mir sie öffentlich mittheilen zu dürfen: erlauben! und wenn ich es ihm nun nicht erlauben wollte? Was für Ungereimtheiten man nicht alles aus lieber Höflichkeit zu schreiben

1) Herders Lebensbild. Von E. G. von Herder, I. Band, 2te Abtheilung, S. 415—417.

2) XII, 231. An Nicolai, den 30. Juni 1769. „Was meinen Sie, was seine Collegen dazu sagen werden? Er warf Ihnen letztens vor, daß Sie alle Professoren auf den preußischen Universitäten verächtlich zu machen suchten. Aus seinen Briefen sieht man, wie verächtlich er selbst von der besten der preußischen Universitäten, von Halle, spricht."

3) Klotz war damals nemlich noch in den Kinderjahren. Vgl. Erster Band S. 21.

pflegt! Also nicht blos erlauben muß ich ihm das: ich muß ihm wenigstens versichern, mich darauf zu freuen.“ [1])

Zum Schluß spricht Lessing zuvorkommend die Absicht aus, bei seiner damals bevorstehenden Reise nach Pyrmont, auf dem Rückwege durch Halle zu gehen und Klotz zu besuchen. Daß er indeß einen andern Weg nahm, lag in dem veränderten Reiseplan.

So viel hat Lessing mit vollem Recht sagen können, daß er Klotzen nicht, nach seinem Vorgeben, um sein Urtheil über den Laokoon gebeten, sondern, daß er es nur nicht verbeten habe. Ja, was ganz für Lessing spricht, Hausen versichert, daß Klotz den gleichgültigen Ausdruck in der Antwort Lessings mit Mißtrauen betrachtete, ja ihn als ein Kennzeichen der Verachtung ansah. [2])

Indeß blieb Klotz Herr seiner Empfindlichkeit; ja er gab Lessingen bald darauf ein Zeichen besondern Vertrauens. [3]) Eben hatte Thomas Abbt sich von der „undankbaren“ Arbeit, (wie er in einem Briefe sagt) einen Auszug aus der allgemeinen Welthistorie zu machen, los gesagt, und Klotz war entschlossen, diese Arbeit fortzusetzen, wozu er bereits den Anfang machte. Hausen, damals mit Klotz noch in ungetrübter Freundschaft, versuchte vergeblich, ihn von dieser Arbeit, für welche Niemand minder geeignet war, als er, abzubringen; und bewog ihn wenigstens, die Entscheidung darüber dem Urtheil anderer Gelehrten zu überlassen. Hausen reiste kurz darauf nach Berlin, und Klotz trug ihm auf, einigen dortigen Gelehrten, besonders aber Lessing [4]), sein Vorhaben von Weitem zu entdecken. Hausen entledigte sich des Auftrags bei Lessing, wie er berichtet, mehr in einem erzählenden, als in einem rathfragenden

---

1) Gegen den Vorwurf der Zudringlichkeit sucht Klotz, indem er Lessings angeführtes Schreiben in seiner Bibliothek (V, 378) abdrucken läßt, sich vor seinen Lesern zu rechtfertigen, indem er sagt: „Ehe ich an Herrn Lessing schrieb, bekam ich seinen Laokoon von der Leipziger Messe in einem Couvert ohne Brief zugeschickt, ohne daß ich ihn verlangt oder ohne daß jemand dafür Bezahlung verlangt hätte. Ob ich Herrn Lessing oder seinem Verleger dieses Geschenk zu danken hatte, weiß ich nicht. Wenn man die rühmliche Erwähnung hinzusetzt, die Herr L. in seinem Laokoon von mir gethan hatte, und die ich gleichfalls nicht verlangt, so läßt sich wohl der Ton, in dem ich an ihn geschrieben, leicht beurtheilen.“

2) Leben Klotzens S. 33. Hausen spricht von „den Antworten“ Lessings: er gab nur die erste und eine. Eben so ungenau ist, was Hausen hinzusetzt: „Wenn aber auch gleich Herr Lessing kein Freund von jener Mode war, sich gleich mit dem ersten oder dem zweiten Male einem Freunde auf gutes Glück in die Arme zu werfen; so hat es doch vollkommen seine Richtigkeit, daß er das Urtheil des Verstorbenen nicht mit dem Tone einer verstellten Höflichkeit, sondern in allem Ernst zu wissen verlangt hat.“ Diese Aeußerung wird durch Lessings Schreiben, auf das ich nur verweisen kann, geradezu widerlegt.

3) Hausen S. 22.

4) Aus Versehen ist Hausen der anachronistische Beisatz entschlüpft: „in Wolfenbüttel“.

Tone. „Leſſing, fährt er fort, ſprach von Klotzens Genie und Verdienſten in ruhmvollen Ausdrücken, und bat Hauſen, ſeinen Freund von aller Arbeit abzuwenden, die ſeinem Ruhme nachtheilig und ihm die Zeit rauben würde, welche er viel nützlichern und edlern Beſchäftigungen widmen könnte.“ Hauſen hinterbrachte bei ſeiner Rückkehr Klotzen dieſe Urtheile; und „es iſt gewiß, ſetzt er hinzu, daß ſie es vorzüglich waren, inſonderheit das Leſſingſche Urtheil, welche Klotz bewogen, die ganze Arbeit wieder aufzugeben.“ Klotz kommt in dem Briefe vom 11. Oktober 1766, womit er die Zuſendung der verſprochenen Recenſion des Laokoon begleitete, darauf zurück (VIII, 192). Auch dieſer Brief iſt in jenem ſüßlich kriechenden Tone, welcher nur die Maske einer unendlichen Selbſtüberhebung war, abgefaßt. Er ſpricht hier die Hoffnung aus, daß er künftige Oſtern (1767) Berlin beſuchen und Leſſing umarmen würde. Es hing dieſes mit dem damals an ihn gelangten Rufe, als Profeſſor der ſchönen Wiſſenſchaften an der Kriegsſchule zu Warſchau, zuſammen, welchen Klotz gegen eine ihm gewordene Gehaltserhöhung und das Prädikat: Geheimer Rath abgelehnt hatte. Doch kann er Leſſingen zu dieſer Zeit nicht mehr in Berlin angetroffen haben. In jedem Fall hätte Leſſing den Verkehr mit ihm abgebrochen; Klotzens Recenſion des Laokoon hatte er bei Seite geworfen und den Brief unbeantwortet gelaſſen.

Wenn ich heute Klotzens Aufſatz in den Actis litterariis [1]) unbefangen durchleſe, ſo kann ich die ſchlechthin wegwerfende Art, womit Leſſing in den antiquariſchen Briefen dieſe Arbeit mit Füßen tritt, nicht gerechtfertigt finden. Die Seite, wo Leſſing zeigen will, wie, in welchem Tone er Klotzens zweiten Brief hätte allein beantworten können, iſt gewiß ein Meiſterſtück pathetiſcher Rede; aber die Geltung eines hiſtoriſchen und unpartheiiſch kritiſchen Zeugniſſes, wenn ich ſo ſagen darf, kann ihm nicht beigelegt werden. Leſſing zeigt gegen beides, gegen Form und Inhalt des Klotziſchen Aufſatzes, gleiche und unbedingte Verachtung. „Seine Lobſprüche waren mir äußerſt ekel, weil ſie äußerſt übertrieben waren: und ſeine Einwürfe fand ich höchſt nüchtern, ſo ein gelehrtes Maul er auch dabei immer zog. Ueber jenes hätte ich ihm ſagen müſſen: Mein wertheſter Herr, ein anderes iſt, einem Weihrauch ſtreuen, und ein anderes, einem, mit Wernicken zu reden, das Rauchfaß um den Kopf ſchmeißen. Ich will glauben, daß Sie das erſte thun wollen; aber das andere haben Sie gethan. Ich will glauben, daß es Ihre bloße Ungeſchicklichkeit in Schwenkung des Rauchfaſſes iſt: aber ich habe demungeachtet die Beulen, und fühle ſie. . . . Sie ertheilen mir unter den Zierden Deutſchlands nicht allein eine Stelle; Sie ertheilen mir eine von den erſten!, wo nicht gar die erſte. Ja, nicht Sie blos ertheilen ſie mir: Sie laſſen ſie mir von den Muſen ertheilen; und laſſen ſie mir von den Muſen damals ſchon längſt ertheilt haben. Cui dudum principem inter Germaniae ornamenta locum

1) Vol. III. p. III. No. IV.

Musae tribuerunt! Mein wertheſter, wertheſter Herr, mir wird bange um Sie. Wenn Sie im Ernſte ſo denken, ſo haben Sie das Pulver wohl nicht erfunden. Sagen Sie es aber nur, ohne ſelbſt ein Wort davon zu glauben, blos um mich zum Beſten zu haben: ſo ſind Sie ein ſchlimmer Mann. Doch Sie mögen leicht weder ſo ſchlimm, noch ſo einfältig ſein: Sie preiſen die Felſenkluft wohl nur des Widerhalls wegen. Sie ſchneiden den Biſſen nicht für meine, ſondern für ihre Kehle: was mir Würgen verurſacht, geht bei Ihnen glatt herunter. Wenn das iſt, mein wertheſter Herr: ſo bedaure ich, daß Sie an den Unrechten gekommen. Den Ball, den ich nicht fangen mag, mag ich auch nicht zurückwerfen. Sie ſind zuverläſſig gelehrter, als ich: aber Sie darum unter die Zierden Deutſchlands einzuſchreiben, Sie hinzuſtellen, wo Sie mich hinſtellen wollen; das kann ich nicht, und wenn es mir das Leben koſtete!" .... Verdiente Klotz dieſen Verdacht? fragen wir. Wenn er Leſſingen die erſte Stelle unter den Zierden Deutſchlands ertheilte, und Leſſing beſcheiden dieſes Lob weit von ſich abwies — werden wir ihn ſchmeichleriſcher Uebertreibung zeihen? Deutſchland hat Leſſingen dieſe Stelle in ſeiner Zeit angewieſen. Klotz aber hat nur ſeine aufrichtige Meinung und Verehrung vor Leſſing ausgedrückt. „Leſſing", ſchrieb er um dieſelbe Zeit (vom 25. September 1766)[1] an Herrn von Murr in Nürnberg, „hat ſich ſeit einiger Zeit ſehr auf die Kunſt gelegt, und die Antiken in Dresden und Berlin ſtudirt. Das Uebrige erſetzt ſein göttliches Genie, und an Gelehrſamkeit iſt er unſtreitig Winkelmann überlegen, der durch Machtſprüche und durch Großthun (!) den Leſer leicht hintergeht." Ein ſolcher unpaſſender Ausfall auf Winkelmann bildet auch den Schluß der Recenſion des Laokoon, und war inſofern von Bedeutung, als Herder zu ſeinen kritiſchen Wäldern, zunächſt dem über Laokoon, dadurch angeregt wurde.

Ueber den zweiten Punkt, den Inhalt der Recenſion, äußert Leſſing ſich nicht minder ſtreng und verächtlich; faſt ſollte man wünſchen, daß Klotz dieſe vernichtende Rede verdient hätte, ſo erhaben, ſo ergreifend iſt die Selbſtſchilderung, welche hier Leſſing von ſeinem Standpunkte und ſeinem Ziele giebt. „Mein wertheſter Herr (redet er Klotz an), ich finde, daß Sie ein ſehr beleſener Mann ſind; oder ſich wenigſtens trefflich darauf verſtehen, wie man es zu ſein ſcheinen kann. Sie mögen auch wohl hübſche Collectanea haben. Ich habe dergleichen nicht; ich mag auch nicht ein Blatt mehr geleſen zu haben ſcheinen, als ich wirklich geleſen habe; ich finde manchmal ſogar, daß ich für meinen geſunden Verſtand ſchon viel zu viel geleſen habe. Mein halbes Leben iſt vergangen, um zu lernen, was andere gedacht haben. Nun wäre es bald Zeit, ſelbſt zu denken; oder, wenn es damit zu ſpät ſein ſollte, wenigſtens das, wovon ich gelernt habe, daß es andere gedacht, mir ſo zu ordnen, mir ſo zu berichtigen und aufzuhellen, daß es zur Noth für meine eigene Gedanken gelten

1) Chr. G. v. Murr, Denkmahl zur Ehre des ſel. Herrn Klotz. Frankf. u. Leipzig 1772.

kann. Es scheint nicht, daß Sie schon da halten, wo ich halte; es scheinet nicht, daß Sie das Bedürfniß, in Ihrem Kopfe aufzuräumen, schon so dringend fühlen, als ich es fühle: Sie sammeln noch, und ich werfe schon wieder weg. Ich erkenne es mit Dank, daß Sie so geschäftig und dienstfertig um mich sein wollen: aber bemerken Sie doch nur, mein wertheſter Herr, daß Sie mir faſt lauter Dinge in die Hand geben, die ich dort schon in den Winkel geſtellt habe. Vieles geben Sie mir auch für etwas ganz anderes in die Hand, als es iſt. Ueberhaupt aber verkennen Sie meine Abſicht; Sie halten ſich bei den beiläufigen Erläuterungen auf, und über die Hauptſache fahren Sie dahin. Ich möchte Sie wohl um mich haben, um Sie als ein lebendiges Regiſter zu nutzen! an Seitenzahlen würden Sie mich nicht Mangel leiden laſſen; nur für die Gedanken müßte ich ſelbſt ſorgen. Wohl zu behalten, daß ich Ihnen auch noch die Seitenzahlen nachzuberichtigen nicht verſäumte! Denn oft ſagt das Regiſter etwas ganz anderes, als das Buch. Ich verſprach mir von Ihnen einen Mann, der mit mir denken würde; und ich finde einen, der für mich nachſchlagen, und in den Kupferbüchern für mich bildern will. Wenn Ihnen ein Gefalle damit geſchieht, ſo ſollen Sie mit jeder Ihrer Erinnerungen völlig Recht haben: was mein Buch beweiſen und erläutern ſoll, beweiſet und erläutert es darum nicht ein Haar weniger." —

Gewiß! Doch war es auch Klotzens Abſicht nicht, auf die philoſophiſchen Principien des Laokoon zurückzugehen, wie es Herder und Garve thaten; er wollte ja nur als Philolog, als Freund und Kenner des Alterthums, ſich hie und da eine Gegenbemerkung erlauben; und es findet ſich die Richtigkeit und Angemeſſenheit mehrerer dieſer Bemerkungen durch die jüngſten Forſchungen beſtätigt, z. B. was er über die Darſtellung des höchſten Pathos und Affektes in den Werken der Maler bei den Griechen, was er über die Iphigenie des Timanthes, über den Gegenſatz des römiſchen und griechiſchen Nationalcharakters, was er über das Zeitalter der Künſtler, als Urheber der Laokoons-Gruppe vorbringt. Ein und anderer dieſer Einwürfe war daher wohl werth, von Leſſing beachtet zu werden, wenn er nicht, wie es ſcheint, von vorn herein die innere Hohlheit in dem Gebahren des Mannes durchſchaut und ſo im Ganzen gegen ihn eingenommen worden wäre. Wie erfreut dagegen zeigt ſich Gleim über Klotzens Recenſion; er ſpricht gegen letztern (aus Halberſtadt 8. Februar 1768) die beſtimmte Hoffnung aus: „Mit Ihren Erinnerungen kann und wird Herr Leſſing ebenſo zufrieden ſein, als mit Ihrem Lobe." [1])

Doch Leſſing ſchwieg; und damit war bei einem Manne, wie Klotz, der Keim eines unausbleiblichen, früher oder ſpäter eintretenden Bruches gelegt. Leſſing, welcher bald darauf nach Hamburg ging, verlor den Laokoon und Klotzen bald aus den Augen.

Jetzt zerfiel Klotz mit Nicolai, und dies diente zu dem bald ausbrechenden

1) Briefe an Klotz I, 107.

gemeinſamen Kriege der literariſchen Partheien gleichſam als Vorſpiel. Klotz ſtand bisher mit Nicolai und der allgemeinen deutſchen Bibliothek in Verbindung. Durch die Recenſionen ſeiner Opuscula und Carmina omnia in der Bibliothek (1766, nach ſeiner Meinung, doch mit Unrecht, von Heyne herrührend), wurde er empfindlich verletzt. Denn, wie Hauſen ſchreibt, ein öffentliches Lob oder ein öffentlicher Tadel machte auf ihn den größten Eindruck. Er unterdrückte indeß ſeinen Zorn, fuhr auch mit ſeinen Beiträgen zur Allgemeinen Bibliothek und dem Briefwechſel mit Nicolai fort, nur daß dieſer immer mehr polemiſch wurde. Ein Streit zweier Prediger in Quedlinburg, Boyſen und Reſewitz, wobei Klotz für den erſtern in den Halliſchen gelehrten Zeitungen gegen Nicolai's Bibliothek Parthei ergriff, erweckte in jenem den Gedanken, den zwei kritiſchen Zeitſchriften, welchen er bereits vorſtand, nemlich den Acta litteraria und den Halleſchen gelehrten Zeitungen, eine dritte hinzufügen, durch welche er der Allgemeinen deutſchen Bibliothek den Boden zu entziehen hoffte. So entſtand mit dem Anfange des Jahres 1768 die allgemeine Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften in Halle. Er ſelbſt lieferte die wenigſten Beiträge, ſondern das Beſte thaten jüngere Mitarbeiter, an deren Spitze Riedel in Jena und G. Jacobi ſtanden, zu denen Meuſel und Schirach hinzutraten. Auf die Vorausſetzung einer Berliner Literatur-Schule geſtützt, zu deren Vertretern ſie, außer Nicolai und Ramler, ohne Bedenken auch Leſſing zählten, und welche in der Allgemeinen Bibliothek ihr Organ hätte, richteten ſie gegen dieſe Seite mit maßloſer Keckheit ihre Angriffe, und begannen mit Ramler. Die erſten Stücke erregten ſchon Befremden und Unwillen, und Leſſing prophezeihte dem Unternehmen keine lange Dauer. „Das iſt doch unleidlich (ſchrieb er aus Hamburg den 2. Februar 1768 an Nicolai) wie die Kerle in Halle ſudeln! und in was für einem Ton! Das zweite Stück aber iſt ſchon ſo elend, daß ich der ganzen Lufterſcheinung eine kurze Dauer verſpreche. Die Königsberger fangen ſchon ritterlich an, ſich über den Herrn Geheimenrath luſtig zu machen;[1]) und ich will es noch erleben, daß Klotz ſich wieder gänzlich in ſeine lateiniſchen Schanzen zurückzieht.“ Gleicher Meinung war Nicolai. „Es freut mich ſchon Voraus, ſchreibt er, zu vermuthen, daß Sie heute oder morgen einen Tanz mit ihm wagen wollen. Er ſticht auch Sie beſtändig an, ſo wie mich und die deutſche Bibliothek. Ich verachte ihn aber; und das werden Sie auch thun, was Ihre eigene Sache betrifft; aber freilich eher könnten Sie herausplatzen, um Ihre Freunde Ramler, Klopſtock und Gerſtenberg zu vertheidigen.“

1) Die Königsberger Zeitung vom 15. Jan. 1768. Der Verfaſſer dieſes Artikels war Hamann (abgedruckt in Hamanns Schriften III, S. 403 ff.); mit der ganzen Laune dieſes großen Humoriſten, wo es zum Schluſſe heißt; „Wir leben der Hoffnung, daß man zur Verbannung dieſer kleinen Rottmeiſter und Kobolde der Kritik weder eine herkuliſche Keule, noch einen Dictatorem clavi figundi causa nöthig haben wird.“

Besonders hatte Lessingen die plumpe Recension der von Ramler herausgegebenen „Lieder der Deutschen" beleidigt. „Die jungen Herren machen mir es mit den Liedern der Deutschen zu bunt. Ich muß sehen, ob ich nicht noch ein Literatur-Briefchen machen kann." —

Zur Ostermesse 1768, Ende April, machte Lessing die schon oben erwähnte Reise nach Leipzig. Hier ist der Ort, einen an diesen Besuch Lessings sich knüpfenden Zug nachzutragen. Goethe, welcher damals in Leipzig studirte, erwähnt in Dichtung und Wahrheit jener für ihn seitdem niemals wiederkehrenden Gelegenheit, Lessing zu sehen, deren Vernachlässigung er sich nie vergeben konnte. „Lessing traf zu einer Zeit ein," heißt es, „wo wir, ich weiß nicht was, im Kopfe hatten: es beliebte uns, ihm nirgends zu Gefallen zu gehen, ja die Orte, wo er hinkam, zu vermeiden, wahrscheinlich weil wir uns zu gut dünkten, von ferne zu stehen, und keinen Anspruch machen konnten, in ein näheres Verhältniß mit ihm zu gelangen. Diese augenblickliche Albernheit, die aber bei einer anmaßlichen und grillenhaften Jugend nichts Seltenes ist, bestrafte sich freilich in der Folge, indem ich diesen so vorzüglichen und von mir auf's Höchste geschätzten Mann niemals mit Augen gesehen."

Lessing hatte anfangs Lust, den Rückweg über Halle zu nehmen und, eingedenk seines frühern Versprechens, Klotzens persönliche Bekanntschaft zu machen, wie er gegen Nicolai, mit dem er in Leipzig zusammentraf, mündlich äußerte (XII, 195).[1]) Allein die jüngsten Schriften Klotzens, welche die Ostermesse gebracht hatte, benahmen ihm alle Lust dazu. Diese Schriften, sämmtlich in deutscher Sprache abgefaßt, waren, außer der Abhandlung „Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke" (Altenburg 1768), Vorreden zu Meusels Uebersetzung von des Grafen von Caylus Abhandlungen zur Geschichte und zur Kunst, und zu Meusels Uebersetzung der Bibliothek des Apollodor. (Das Jahr vorher war von Klotz der Beitrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen erschienen. Diesen hatte Lessing unbeachtet vorübergelassen, und auch später es nicht der Mühe werth gehalten, ihn zu lesen). In der Abhandlung über die geschnittenen Steine fand Lessing sich einigemal genannt und in einer Weise, welche zugleich seinen Unwillen und seine Verachtung erregte. Was er in den genannten Vorreden Klotzens fand, bestärkte ihn in dieser Gesinnung. Zu diesen literarischen Sünden kamen von Klotzens Seiten gewisse Umtriebe, welche bei Lessing den Rest persönlicher Achtung vor Klotzen auslöschen mußten. Um diese Zeit nemlich, als die Bibliothek der schönen Wissenschaften entstand, oder doch nicht lange darauf, hatte Klotz mehrere satirische Flugschriften, wie die Bibliothek der elenden Scribenten, Museum der

1) Noch am 1. Juli 1768 schreibt Flögel aus Jauer an Klotz: „Herr Lessing ist die Ostermesse in Leipzig gewesen, vermuthlich hat er Sie in Halle besucht?" — (Briefe an Klotz I, 144).

elenden Scribenten, Briefe feurrilischen Inhalts, in Verbindung mit zwei gleichgesinnten Anhängern, anonym in die Welt geschickt, sich aber damit selbst leidenschaftlichen Angriffen ausgesetzt, und einem seiner auswärtigen Freunde, auf welchen der Verdacht der Autorschaft fiel, eine gerichtliche Untersuchung zugezogen. Bald machte Klotz sich den Fortsetzer der Bibliothek der elenden Scribenten, einen Magister der Leipziger Universität, Wilke, zum Feinde. Klotz wurde von ihm in „Beiträgen gegen seine Bibliothek" gemißhandelt, und verklagte Wilken bei dem Concilium der Leipziger Universität. Er hatte diesen Weg schon bei andern Gelegenheiten mit Erfolg eingeschlagen; er nahm, erzählt sein Biograph (S. 30), seine Zuflucht entweder zu der Obrigkeit, und machte aus einer literarischen Streitigkeit eine Sache Rechtens, oder er verklagte den Gegner bei seinen Obern, unter deren Aufsicht derselbe ein Amt bekleidete. Ohne Zweifel waren diese Schritte zu Lessings Ohren gelangt. Denn voll des Vorsatzes, dem Treiben dieses von allen Seiten mehr gefürchteten, als geachteten Partheihaupts ein Ziel zu setzen, kehrte Lessing nach Hamburg zurück. Sein Brief an Nicolai, nach der Rückkehr, aus Hamburg (den 9. Juni 1768), spricht es aus. „Ich bin geraden Weges von Leipzig nach Hamburg zurückgereiset, beginnt er, und nicht nach Halle gekommen. Seit Ihrer Abreise hörte und las ich noch Verschiedenes von dem bewußten Manne, so daß mir alle Lust verging, mich mit ihm mündlich zu besprechen. Ich hätte Gefahr gelaufen, mich in diesem und jenem vielleicht zu verschnappen, was ich jetzt gegen ihn Willens bin. — — Der Mann nimmt das Maul gar zu voll, und möchte lieber ein Orakel in solchen Dingen vorstellen. Gleichwohl bin ich gewiß, daß es nie einen unwissenderen armen Teufel gegeben, der sich des kritischen Dreifußes bemächtigen wollen. Sein Ding von den geschnittenen Steinen ist die elendeste und unverschämteste Compilation aus Lippert und Winkelmann, die er öfters gar nicht verstanden hat; und alles, was er von dem Seinigen dazu gethan, ist jämmerlich." — Vorher sagt er: „Er hat mir die Ehre erzeigt, meiner darin dreimal zu gedenken, und mich dreimal eines Bessern zu belehren. Aber alle dreimal hatte er mich entweder aus Kurzsichtigkeit nicht verstanden oder aus Neckerei nicht verstehen wollen. Das verdrießt mich — und geben Sie nur auf die nächsten Blätter der hiesigen neuen Zeitung Acht.[1]) Doch das wird nur Kleinigkeit sein; ich bin im Anschlage, ihm noch eine ganz andere Salve zu geben. Haben Sie seine Vorrede zu den Abhandlungen des Caylus gelesen? Haben Sie gelesen, was er da für eine Entdeckung von den Imaginibus majorum bei den alten Römern will gemacht haben? Es ist unbeschreiblich, welche Unwissenheit er durch diese Entdeckung verräth. Ich habe mich hingesetzt, und seine Ungereimtheiten ein wenig zergliedert. Von ungefähr betrifft es eine Sache, die ich mir schon vorlängst auf's Reine gebracht hatte, und ich führe den Streit auf einem mir ziemlich bekannten Bo-

1) An dieser 1768 unternommenen neuen Hamburger Zeitung waren, nach Bode's

den. Deſto luſtiger muß er werden. Aber denken Sie ja nicht, daß das etwa eine Recenſion für Ihre Bibliothek werden ſoll! Es muß eine eigene Schrift werden: Ueber die Ahnenbilder der alten Römer.“ Dieſe Schrift alſo, welche zehn bis zwölf Bogen ſtark werden und in Nicolai's Verlag herauskommen ſollte, wäre der Zeit und der Reihe nach die erſte, welche Leſſing gegen Klotz in Angriff nahm. Sie ſollte ohne ſeinen Namen erſcheinen, und eben dieſe wurde nicht ausgeführt. Leſſing giebt ſich in den vorhandenen Fragmenten für einen Schulmann aus [1]), vielleicht um unter dieſer Maske den vornehmen Profeſſor deſto mehr zu beſchämen. Bald jedoch kam er von dieſem Vorhaben zurück und wollte die Abhandlung unter ſeinem Namen herausgeben; zuletzt wollte er den ganzen Stoff in den dritten Theil der antiquariſchen Briefe verarbeiten, indem er ſeine antiquariſche Schreiberei lieber hübſch zuſammen in Einer Folge haben wollte. [2]) Zu dieſem dritten Bande iſt es aber nicht gekommen, und ſo iſt es bei dem erſten Anſatz zu der Abhandlung geblieben, den wir jetzt aus den nachgelaſſenen Papieren beſitzen. Leſſing wußte anfangs nicht, daß die vorgebliche Entdeckung Klotzens, wonach die Ahnenbilder der Römer nicht, nach der herkömmlichen Meinung, für aus Wachs boſſirte Bilder, ſondern für Werke der enkauſtiſchen Malerei gehalten werden ſollten — was ſpäter herauskam — ein dreiſtes Plagiat aus Chriſts Vorleſungen über die Archäologie, von denen er ſich eine Abſchrift verſchafft hatte, geweſen, ſo daß Leſſings ſinnreiche Widerlegung eigentlich gegen Chriſt gerichtet war. [3]) Gerade bei dem Punkte, wo Leſſing die wahre Beſchaffenheit der römiſchen Ahnenbilder darlegen wollte, iſt ſeine Abhandlung abgebrochen; die wenigen Andeutungen jedoch, welche darüber von ihm im Voraus gegeben ſind, ſcheinen zu der Annahme zu berechtigen, daß er mit dem ſpätern Ergebniſſe der Archäologen im Weſentlichen zuſammentraf, was ſchon Eſchenburg daraus gefolgert hat, nemlich daß dieſe im Atrium aufgeſtellten Ahnenbilder, mit der Beſtimmung, bei öffentlichen Aufzügen die Verſtorbenen

---

Vermuthung, mehrere Freunde Leſſings, wie Gerſtenberg, Büſch, der Prediger Alberti, Mitarbeiter; von Leſſing iſt, außer den erſten antiquariſchen Briefen, darin nichts enthalten. (Aus einem Briefe Bode's an Gleim, den 12. April 1769. Danzels Papiere).

1) XI, 183. „Ich denke, daß ich dieſe Prüfung vornehmen kann, ohne mich einer großen Eitelkeit ſchuldig zu machen. Ich bin ein Schulmann, deſſen Pflicht es iſt, in dergleichen Dingen ein wenig bewandert zu ſein.“ Dazu bemerkte ſchon Eſchenburg, der Herausgeber dieſer Fragmente: „Leſſing war anfänglich Willens, dieſe Abhandlung anonymiſch, und, wie man hier ſieht, unter der Maske eines Schulmanns herauszugeben“ u. ſ. w.

2) Eſchenburgs Zuſätze und Erörterungen. Leſſings Schriften (1825) III, 214—216.

3) Eſchenburg a. a. O. S. 217. „Leſſing war ſchon durch einige Freunde auf dieſen Verdacht hingeleitet worden; die Stelle in Erneſti's Archäologie (p. 92 der alten Ausgabe) beſtätigte ihn darin noch mehr, und nicht lange hernach erhielt er eine vollſtändige Abſchrift jener Hefte, die ich um d. J. 1770 ſelbſt von ihm mitgetheilt erhielt. (Chriſts Vorleſungen wurden 1776 von J. C. Jeune herausgegeben.)

darzustellen, nichts anderes als bemalte Wachsmasken waren.[1]) Diese Abhandlung ist schon ganz in jenem scharfen kaustischen Stile gehalten, welcher die antiquarischen Briefe auszeichnet. Auch an Lebhaftigkeit giebt sie ihnen nichts nach, indem Lessing durch häufige Unterbrechungen des Klotzischen Textes sich in eine Art von Dialog mit dem „Herrn Geheimenrath" einläßt, wodurch dessen Unwissenheit und Seichtigkeit auf eine schlagende, bisweilen komische Art heraustritt. Dieser Art von Dialektik, wo der Gegner wider Willen für jedes Wort Rede stehen muß, hat Lessing nachmals gegen Göze sich mit besonderem Erfolge bedient.

Anonym gab Lessing in dem Hamburgischen Correspondenten, vom 2. August 1768, eine kurze Anzeige von Meusels, durch Klotz eingeführte Uebersetzung der Bibliothek des Apollodor (VII, 461), um eine Probe dieser, von dem Vorredner ihrer Güte und Treue wegen so gerühmten Uebersetzung zu geben, indem er nicht mehr als drei plumpe Schnitzer in einer einzigen kleinen Stelle verbessere. Klotz hielt es zur Empfehlung des Uebersetzers schon für hinreichend, auf dessen eigene Schriften zu verweisen, von denen man damals aber noch blutwenig wußte. Der Ruf dieses später so bekannten Literators, „des hochverdienten Registrators alles historischen Wissens", wie Wachler ihn nennt, datirt erst nach Lessings Zeit, und so konnte dieser damals mit Grund ausrufen: „Wehe ihm, wenn man seine eigenen Schriften nach dieser Uebersetzung beurtheilen darf!"

Vorher aber war Lessing schon mit offenem Visir mit einem Schreiben in den beiden Hamburgischen Zeitungen (vom 20. und 22. Juni 1768) gegen Klotz, vielmehr zunächst wider den Reichspostreuter aufgetreten, weil nach dem Recensenten von Klotzens Schrift über die geschnittenen Steine, Lessing eines „unverzeihlichen Fehlers" überwiesen worden wäre. Dieses Schreiben nannte Lessing seine „Kriegserklärung" gegen Klotz. Es bildet den Anfang der Briefe „antiquarischen Inhalts". Die acht nächsten Briefe folgten in den Zeitungen rasch hinter einander und enthielten erst noch Lessings eigene Vertheidigung in Betreff verschiedener, von Klotz angegriffener Punkte aus dem Laokoon. Sie machten das größte Aufsehen; der neunte Brief, welcher von der Perspective der Alten handelt, erwarb dem Verfasser den besondern Beifall des großen Lambert in Berlin.[2]) Klotz versuchte in seiner Antwort auf den ersten Brief die Wirkung dieser für ihn ganz ungewohnten Angriffe

1) Eschenburgs Zusätze zu Lessings Ahnenbilder der Römer.

2) Lambert schrieb an Nicolai einen Zettel darüber, den Lessing sich in seinem Tagebuche (XI, 360) abgeschrieben: „Die Probebogen sind ihres Verfassers und des Lesers würdig. Die Untersuchung über die Perspective, ihren ersten Erfinder u. s. w., könnte lehrreich und wichtig werden. Herr L. hat unstreitig Recht. Euklid's optische Schriften würden damit angefüllt sein, wenn die Erfindung nicht viel neuer wäre. Albrecht Dürer, ein Deutscher, hat eigentlich das Eis gebrochen" u. s. w. Lessing war auf Lamberts Urtheil des Uebrigen sehr begierig (XII, 204). „Allerdings ist mir sein Beifall nicht gleichgültig, und ich wünschte, mich über verschiedene Dinge mit ihm expliciren zu können."

zu schwächen und nahm den Ton der vollkommensten Bescheidenheit und Demuth gegenüber dem Feuer des Lessingschen Sendschreibens an.[1]) „Ihr Zwist," meinte er, „interessire das Publikum wenig und er sehe nicht ein, daß die Künste und Wissenschaften einigen Nutzen davon haben werden; was aber die Mißverständnisse anlangt, deren er von Lessing beschuldigt werde, so habe dieser ihm selbst mit einer Bemerkung über den Thersites Unrecht gethan." Lessing blieb ihm die Antwort nicht schuldig, und setzte sich schon jetzt mit ihm auseinander. „Herr Klotz sagt, unser Zwist interessire das Publikum wenig. Wenn ich mir das Publikum als Richter denke, so darf dieses keine Ursache sein, das Publikum damit zu verschonen. Ein Richter muß alle Zwiste anhören, und über alle erkennen; auch über die geringschätzigsten. Herr Klotz spricht von Anmerkungen und Zweifeln, die er mit aller Bescheidenheit vorgetragen. Wenn die Bescheidenheit darin besteht, daß man einem keine Zudringlichkeit erweiset, ohne einen Bückling zu machen; so mag seine Bescheidenheit ihre gute Richtigkeit haben. Aber mich bedünkt, die wahre Bescheidenheit eines Gelehrten bestehe in etwas ganz anderm; sie bestehe nemlich darin, daß er genau die Schranken seiner Kenntnisse und seines Geistes kennt, innerhalb welchen er sich zu halten hat; daß er für jeden Schriftsteller so viel Achtung hegt, ihm nicht eher zu widersprechen, als bis er ihn verstanden; daß er nicht verlangt, der mißverstandene Schriftsteller solle es bei seinem Widerspruche bewenden lassen; daß er ihn keiner Empfindlichkeit beschuldiget, wenn er es nicht dabei bewenden läßt; daß er in den Streitigkeiten, die er sich selbst zuzieht, rund zu Werke geht, nicht tergiversirt, nicht in einem sauersüßen Tone, mit einer schnöden Miene, statt aller Antwort vorwendet, das Publikum interessire dergleichen nicht, er sehe nicht ein, was für Nutzen Künste und Wissenschaften davon haben könnten! u. s. w. Mit solchen Wendungen macht sich nur die beleidigte Eitelkeit aus dem Staube, und ein eitler Mann ist zwar höflich, aber nie bescheiden. Schlimm genug, daß Höflichkeit so leicht für Bescheidenheit gehalten wird! Aber noch schlimmer, wenn die kleinste Freimüthigkeit Unwille und Zorn heißen soll!" Daß Klotzen im Laokoon wegen des Thersites kein Unrecht geschehen war, war für Lessing leicht zu zeigen. Wenn er ihn dort aber noch für einen Gelehrten von sonst sehr richtigem und feinem Geschmack anerkannte, so will er dies hier in einem sehr beschränkten Sinne verstanden wissen. „Aber ein richtiger und feiner Geschmack ist nicht immer ein allgemeiner und großer. Auch ist ein Mann von Geschmack noch lange kein Kunstrichter. Zu diesem finde ich in Herrn Klotzen jetzt noch ebenso wenig Anlage, als damals. Und auch für jenen würde ich ihn nicht erkannt haben, wenn er schon damals die deutsche Bibliothek dirigirt hätte: ein Werk, worin ich sehr

1) Im 133. Stück des Hamburgischen Corresp. von 1768 (19. Aug.).

2) Im 135. Stück. 25. Aug. 1768.

gelobt worden, und welches ich ganz gewiß wieder loben würde, wenn ich Luſt hätte, weiter darin gelobt zu werden."

Seit dieſem Briefe, welchen Leſſing in den Schluß (den 51. Brief) des zweiten Theils der antiquariſchen Briefe mit geringen Veränderungen verarbeitet hat,[1]) achtete er auf Klotz, als perſönlichen Widerſacher, zunächſt nicht weiter, ſondern vertiefte ſich in die Gegenſtände, wie ſie in der Schrift von den alten geſchnittenen Steinen ſich nach einander darboten. „Es iſt mir lieb (ſchrieb er den 5. Juli 1768 an Nicolai), wenn Ihnen meine Kriegserklärung gegen Herrn Klotz gefallen hat; Sie ſollen bald ganz andere Dinge ſehen"; und einige Wochen darauf: „Ich bin in voller Arbeit wider Klotzen. Mein Bruder ſchreibt mir zwar, daß es mir Herr Moſes verdenket, daß ich mich mit dem Narren abgebe. Aber ich denke doch, daß es ein für allemal nöthig iſt. Die Materie wird intereſſanter, ſobald ich über meine Vertheidigung weg bin, und auf das Buch des Herrn Klotz ſelbſt komme." — „Ueber den Punkt der Heftigkeit, „ſchrieb er bei Ueberſendung des Zeitungsblattes mit der Antwort auf Klotzens Schreiben, „werde ich mich in der Vorrede zu den Briefen entſchuldigen. Dergleichen Dinge müſſen ein wenig heftig geſagt werden, oder es hilft gar nichts." — Zur Michaelismeſſe 1768 kam endlich der erſte Band (bei Nicolai) heraus, von dem er Exemplare an ſeine Freunde, unter andern an Hagedorn in Dresden, ſo wie an Erneſti und an den Appellationsrath Platner in Leipzig, den ältern Bruder des Philoſophen (Verfaſſer der Lanx satura), ſchickte. Der zweite Theil ſollte zur Oſtermeſſe 1769 erſcheinen; doch wegen der vielen Beſchäftigungen des Kupferſtechers Meil in Berlin verzögerte ſich die Ausgabe bis in den Herbſt. Von dem dritten Theile kennen wir aber nur die Entwürfe aus Leſſings Nachlaß. Der inzwiſchen bei Leſſing auftauchende Plan zur italieniſchen Reiſe, die Anſtellung in Wolfenbüttel, vor allem die neuen Arbeiten, denen er ſich hier hingab, ließen ihn zu der Verarbeitung des übriggelaſſenen reichen Stoffes, der großen Theils gegen Riedel, Klotzens rüſtigen Waffenträger, gerichtet war, nicht kommen, obſchon er die Abſicht darauf ſelbſt nach Klotzens Tode nicht völlig aufgegeben hatte.[2]) Wenngleich nun die antiquariſchen Briefe, ihrer Veranlaſſung

1) Schriften VIII, 181, wo dieſe Veränderungen angegeben ſind. Gleich nach Leſſings Antwort gab ein Unbekannter: Briefe von Herrn Leſſing und Herrn Klotz, betreffend des erſtern Laokoon und des letztern Werk von alten geſchnittenen Steinen; s. l. 1768. 64 Seiten, heraus. Der Herausgeber ſpricht ſich in der Vorrede nur ironiſch gegen Klotz aus.

2) XII, 373. „Mir iſt dieſer Tage eingefallen (ſchrieb Leſſing den 22. October 1772 an Nicolai), ob denn die Fortſetzung unſerer antiquariſchen Briefe nothwendig, und mit Klotzen abgeſtorben ſein muß? Der Ton kann und muß freilich nicht mehr der nemliche ſein: denn es iſt eben ſo unanſtändig, als unnützlich, ſich mit einem Todten zu zanken, der ſich ſelbſt weder mehr beſſern, noch andere mehr verführen kann. Aber die trocknen Anmerkungen gegen ſein Buch und zwanzig andere Bücher des nemlichen Inhalts, die ſich nach der Zeit bei meiner umſchweifenden Lectüre ſehr vermehrt haben, wären doch wohl der Mühe werth, geſagt zu werden."

nach, sich zunächst an den Laokoon anschließen, so führen sie uns doch in ein davon sehr verschiedenes Gebiet. Was in jenem Werke nur Nebensache, nur Beiwerk war, wird hier zur Hauptsache, eben das Archäologische. Man darf annehmen, daß ohne Klotz Lessing schwerlich mit den geschnittenen Steinen der Alten sich befaßt hätte, aus Gründen, die in seinen ästhetischen Principien wurzelten, wie bereits angedeutet worden (S. 55). Lessing ließ auch in den mit Absicht so genannten antiquarischen Briefen den ästhetischen Gesichtspunkt, womit Klotz so viel Spielerei und Koquetterie trieb (besonders machte seine Geschichte Amors in Gemmen in dem Halberstädter Kreise Glück) ganz außer Augen; die gelehrte Seite, die toreutische Technik, die Optik nicht zu vergessen, das Naturhistorische und Literarische, so wie das Sprachliche, Etymologische, der verschiedene Gebrauch der Gemmen bei den Schriftstellern des Alterthums wie des Mittelalters, die Chronologie der Kunstgeschichte, die Behandlung und Auslegung schwieriger Stellen bei Plinius und andern alten und mittlern Schriftstellern, mit einem Worte, die gesammte antiquarische Gelehrsamkeit, welche der Gegenstand nur darbot und wo Klotz hauptsächlich zu fassen war, ist es, was Lessings Fleiß und Scharfsinn hier beschäftigte. Auf eine solche Prüfung und Behandlung hatte Klotz, bei seiner Kompilation, nicht gerechnet; am wenigsten von Seiten eines Lessing, der sogleich diesen Gegenstand, wie alles, was er einmal ergriff, mit einer so erschöpfenden Gründlichkeit und Vielseitigkeit durcharbeitete, als wenn er sich Jahre lang darauf vorbereitet hätte; daher die antiquarischen Briefe in mehreren wichtigen Punkten dieses Zweiges der Kunstgeschichte Autorität bleiben werden, wenn auch andere minder haltbar erfunden worden. Den Bogen, wo die Frage von den Edelsteinen ist, auf welche die Alten zu graben pflegten, sandte Lessing vor dem Abdruck Kästnern nach Göttingen zu, um ihn mit seinen Verbesserungen wieder zu erhalten. Der begleitende Brief, aus Hamburg den 7. Januar 1769, war bisher ungedruckt (Siehe die Beilage). In Lessings Kollektaneen zur Literatur erkennt man ganz den Ernst, womit er die Studien zu diesen meist so trockenen Untersuchungen betrieben hat; mehreres ist meist wörtlich aus diesen Studien aufgenommen worden. Nur ihm war es gegeben, sich in lange Abschweifungen, wie die etymologische Untersuchung über den Ursprung des Wortes Camee[1]) zu verlieren, ohne dem Leser lästig zu werden. Er nimmt ihm die Waffe aus der Hand. Er bekennt seine Schwäche: „Mir ist es selten genug, schreibt er, daß ich ein Ding kenne, und weiß, wie dieses Ding heißt; ich möchte sehr oft auch gern wissen, warum dieses Ding so und nicht anders heißt. Kurz, ich bin einer von den ent-

1) Gegen Lessings Ableitung dieses Wortes von gemma onychia, wonach cameo, als eine Verstümmelung und Zusammenziehung, im 16. Jahrhundert entstanden wäre, macht Eschenburg in seinen Zusätzen (XXXII, S. 221, der Ausgabe Lessings von 1828) die Bemerkung, daß die Wörter camaeus, camahutus, camahelus, nach du Fresne und Adelung, schon im 13. und 14. Jahrhundert vorkommen. Vgl. ebend. S. 224 die von Fiorillo versuchte Ableitung.

schlossensten Wortgrüblern, und so lächerlich, als vielen das etymologische Studium vorkömmt, so geringfügig mir es selbst, mit dem Studio der Dinge verglichen, erscheinet, so erpicht bin ich gleichwohl darauf. Der Geist ist dabei in einer so faulen Thätigkeit; er ist so geschäftig und zugleich so ruhig, daß ich mir für eine gemächliche Neugierde keine wollüstigere Arbeit denken kann. Man schmeichelt sich mit dem Suchen, ohne an den Werth des Dinges zu denken, das man sucht: man freuet sich über das Finden, ohne sich darüber zu ärgern, daß es ein Nichts ist, was man nun endlich nach vieler Mühe gefunden hat." Zuweilen spricht Lessing aber von dem ganzen antiquarischen Studium in keinem andern Tone. Er nennt es dann geradehin „ein sehr armseliges Studium". [1]) An Mendelssohn, vor welchem Lessing sich gleichsam entschuldigen zu müssen glaubte, schrieb er nach dem Erscheinen des ersten Theils der antiquarischen Briefe (XII, 213): „Ich schätze das Studium der Alterthümer gerade so viel, als es werth ist: ein Steckenpferd mehr, sich die Reise des Lebens zu verkürzen. Mit allen zu unserer wahren Besserung wesentlichen Studien ist man so bald fertig, daß einem Zeit und Weile lange wird." —

Der Streit mit Heyne in Göttingen über den Borghesischen Fechter bildet eine Episode dieser Briefe, welche aber erst weiterhin zu betrachten bleibt.

Daß übrigens Lessing, um nur nicht Klotz Recht behalten zu lassen, manche seiner Sätze (im Laokoon) nach der Hand einschränkte, und die Begriffe nicht überall mit der ganzen Strenge der einmal gegebenen Definition festhielt, mußte auch sein gelehrter Ausleger und Freund, Eschenburg, in gewissen Fällen zugeben. [2])

Die sieben letzten Briefe des zweiten Theils nehmen die persönliche Polemik gegen Klotz wieder auf und bringen sie zum Abschluß. Bei dem Strafgericht, das von Lessing über Klotz ergeht, läßt er indeß seine eigene Angelegenheit zurücktreten; er macht sich zum Organ der öffentlichen Meinung, und insofern der Typus der Klotze und des Klotzianismus nicht ausstirbt, behauptet diese Strafrede noch immer ihre Kraft. Lessing hält den Augenblick für gekommen, Klotzens Anspielungen über seine eigentliche wahre Stellung als Schriftsteller und sein angebliches Verhältniß zur Allgemeinen deutschen Bibliothek aufzuklären. Er hatte von dieser Voraussetzung schon so viel zu leiden gehabt; erst neuerdings hatte Riedel in der Erfurtischen gelehrten Zeitung hämisch von einem solchen

1) XI, 209. „Ueber die Mängel des antiquarischen Studiums."

2) Zusätze zu den Briefen antiquarischen Inhalts (Lessings Schriften. Berlin 1828) XXXI—XXXII, wo sogar Klotz hier und da durch Anführungen gerechtfertigt wird. Verschiedene hier und in andern Lessingschen Schriften vorkommende Urtheile über geschnittene Steine, vornemlich über das Materielle derselben und überhaupt über Lessings „nie jedoch von ihm selbst geltend gemachte," Ansprüche auf mineralogische Kenntnisse wurden lebhaft, aber nicht immer billig genug von v. Köhler in seiner „Untersuchung über den Sard, den Onyx und Sardonyx," Göttingen 1801, angegriffen, von Brückmann in einer Gegenschrift vertheidigt.

„Einverständnisse" gesprochen. „Dieses Einverständniß, fragt Lessing, worauf gründete es sich? was für Beweise kann er davon geben? Doch er und sein theuerster Freund, Herr Klotz, haben es sich nun einmal vorgenommen, der Welt eine Berlinische Literaturschule aufzuheften und mich zu einem von den Stiftern derselben zu machen. Diese Schule soll in den Journalen, welche Herr Nicolai seit zwölf Jahren besorget, leiden und leben, und den unerträglichsten Despotismus üben. Der Mißvergnügten über diesen Despotismus sollen in Deutschland unzählige sein, und Herr Klotz will sich endlich an die Spitze derselben gestellt haben. Viel Glück zu diesen Erscheinungen, und zu allen daraus folgenden Ritterthaten! Aber möchte ein freundlicher Genius die Augen dieser Helden wenigstens nur in Absicht auf mich erleuchten. Ich bin wahrlich nur eine Mühle, und kein Riese. Da stehe ich auf meinem Platze, ganz außer dem Dorfe, auf einem Sandhügel allein, und komme zu Niemanden, und helfe Niemanden, und lasse mir von Niemanden helfen. Wenn ich meinen Steinen etwas aufzuschütten habe, so mahle ich es ab, es mag sein mit welchem Winde es will. Alle zwei und dreißig Winde sind meine Freunde. Von der ganzen weiten Atmosphäre verlange ich nicht einen Fingerbreit mehr, als gerade meine Flügel zu ihrem Umlaufe brauchen. Nur diesen Umlauf lasse man ihnen frei. Mücken können dazwischen hinschwärmen: aber muthwillige Buben müssen nicht alle Augenblicke sich darunter durchjagen wollen; noch weniger muß sie eine Hand hemmen wollen, die nicht stärker ist als der Wind, der mich umtreibt. Wen meine Flügel mit in die Luft schleudern, der hat es sich selbst zuzuschreiben: auch kann ich ihn nicht sanfter niedersetzen, als er fällt. —"

Lessing stellt es bei dem allen in Abrede, daß er aufgebracht sei. Nicht Hitze, nicht Uebereilung, sagt er, sei es, die ihn auf diesen Ton gestimmt. Es sei der ruhigste Vorbedacht, die langsamste Ueberlegung, mit der er jedes Wort gegen Klotz niederschreibe. Er könne nicht anders schreiben, ohne an der Sache, die er gegen ihn vertheidige, zum Verräther zu werden.

Er stellt die dreifache Frage hin: „Was war Herr Klotz? Was wollte er auf einmal sein? Was ist er?" Er giebt erstlich über Klotzens Person ein mit unerbittlicher, und in dieser Allgemeinheit vielleicht unverdienter Strenge gefälltes Urtheil, wie über den wissenschaftlichen Werth seiner Schriften; er schmettert ihn zu Boden wegen des Mißbrauchs der Kritik zu den diffamirendsten Persönlichkeiten. Er bringt ein Beispiel bei von einem gewissen Gelehrten, welcher nach einem regellosen Leben aus Hungersnoth aus Leipzig weichen mußte. Auch dieses hatte Klotz dem Unglücklichen nicht schenken mögen. — „Abscheulicher Recensent," ruft Lessing aus, „wer verlangt das zu wissen? Sag uns, ob das Buch schlecht oder gut ist: und von dem übrigen schweig! auch wenn alles wahr ist, schweig! denn die Gerechtigkeit hat dir es nicht aufgetragen, solche Brandmaale auf die Stirn des Unglücklichen zu drücken!" —

Zu der andern Frage übergehend, zeigt uns Lessing Klotzen mitten in dem

Schwarm junger aufſchießender Scribler, die ihn gegen alle vier Theile der Welt als den größten, außerordentlichſten Mann ausposaunen, und ihn in eine ſolche Wolke von Weihrauch verhüllen, daß er endlich Augen und Kopf durch den narkotiſchen Dampf verloren. In dieſer Betäubung wird ihm das Reich der lateiniſchen Sprache zu enge, und er beſchließt, ſeine Eroberungen auch über das Reich der Deutſchen zu verbreiten. Immerhin! Er errichtet endlich ein Tribunal: „welch ein Tribunal! Wie das Haupt ſo die Glieder — auf jedem von ihnen ruhet der Geiſt ihres verſchwärzenden Herausgebers ſiebenfältig; und wenn jemals die Unart elender Kunſtrichter, zur Mißbilligung und Verſpottung des Schriftſtellers die Züge von dem Menſchen, von dem Gliede der bürgerlichen Geſellſchaft zu entlehnen, einen Namen haben ſoll, ſo muß ſie Klotzianismus heißen.“ [1])

Zuletzt findet Leſſing es für nöthig, den ſchneidenden, durchbohrenden Ton gegen Klotz, wie er es ſchon in dem Vorbericht thut, zu rechtfertigen. Er ſchützt ſich mit dem Beiſpiel der Alten. Vide quam sim antiquorum hominum! ruft er mit Cicero aus. „Die Alten kannten das Ding nicht, was wir Höflichkeit nennen. Ihre Urbanität war von ihr ebenſoweit, als von der Grobheit entfernt. Der Neidiſche, der Hämiſche, der Rangſüchtige, der Verhetzer iſt der wahre Grobe; er mag ſich noch ſo höflich ausdrücken. — Die Beſcheidenheit richtet ſich genau nach dem Verdienſte, das ſie vor ſich hat; ſie giebt jedem, was jedem gebühret. Aber die ſchlaue Höflichkeit giebt allen alles, um von allen alles wieder zu erhalten.“

„Wenn ich Kunſtrichter wäre, — dieſe goldene Regel aller ächten Kritik überliefert Leſſing aller Folgezeit — wenn ich mir getraute, das Kunſtrichterſchild aushängen zu können; ſo würde meine Tonleiter dieſe ſein: gelinde und ſchmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meiſter; abſchreckend und poſitiv gegen den Stümper; höhniſch gegen den Prahler; und ſo bitter als möglich, gegen den Cabalenmacher.“ —

Bis hieher weiß Leſſing ſeine eigene Sache mit der Sache des Publikums, mit der Würde und Höhe allgemeiner Principien der Kritik glücklich ſo zu verknüpfen, daß man ſie kaum von einander trennen kann. Man möchte es bedauern, daß er ganz am Ende von dieſer Höhe herabſteigt und über den ihm unter andern von Klotz boshaft gegebenen Titel: Magiſter Leſſing, ſeine Empfindlichkeit zeigt, ſtatt über dieſe Bezeichnung (deren innern Werth er doch am wenigſten verkannte, wie ſehr ihm dieſer akademiſche Grad von Anfang gleichgültig oder zuwider war), hinwegzugehen. Er nennt dies Verfahren von

1) „So wie man von Chriſt nicht Chriſtianer gemacht hat, ſondern Chriſten, wegen der innigen Vereinigung, welche die Glieder mit ihrem Haupte haben oder haben ſollen, ſo ſollte man auch von Klotz nicht Klotzianer machen, ſondern Klötze. Man ſollte nicht ſagen: Schmidt, Riedel, Meuſel iſt ein Klotzianer, ſondern Schmidt, Riedel oder Meuſel iſt ein Klotz.“ (Leſſingiana, Blätter f. litt. Unterh. 1843. No. 247).

Klotz Bauernstolz; er habe ihm damit nichts anderes als die große Kluft der zwischen ihnen beiden bestehenden Rangordnung zu verstehen geben wollen. „Er Geheimderath, und ich nur Magister! — Was ist denn Bauernstolz, wenn das nicht Bauernstolz ist?" fragt Lessing. Es ist möglich, daß Klotz klein genug war, an die Kluft zwischen dem geheimen Rath und Magister zu denken. Er kann aber auch mit dem Magister nichts weiter haben bezeichnen wollen, als den Pedanten oder Sophisten, was Lessing in seinen Augen war, der, wie er einmal sagt, deswegen auf die Welt gekommen sei, damit noch ein Muster der alten Sophisten übrig bleibe. [1]) Lessing hatte Grund, seinem Gegner nahe zu legen, daß der Magister, das ist der Gelehrte, in ihrem Streite mehr gelte, als der Geheimderath. Minder glücklich scheint das Gleichniß von der Raupe und dem Schmetterling, angewendet auf die Kluft zwischen dem Gelehrten und seinem bürgerlichen Rang, da dies Dinge sind, welche für den wahren Gelehrten, und am meisten für einen Lessing, durch einander gar nicht gemessen werden können. —

Lessing (erzählt Büsch)[2]) sagte zu uns, seinen Freunden in Hamburg, als ihm Klotz in dem Streit über die geschnittenen Steine der Alten, bei dem Gefühl der Ueberlegenheit seines Gegners auswich, und seinen Freunden gesagt hatte, er werde seine Zeit künftig auf wichtigere und nützlichere Dinge wenden: „Laßt ihn anfangen, was er will, da ich ihn einmal aufs Korn gefaßt habe, so folge ich ihm allenthalben nach, und wenn's auch in's deutsche Staatsrecht wäre!" — In demselben Sinne schrieb Lessing an Nicolai (XII, 208): „Herr Klotz kann Staat darauf machen, daß ich mich sobald von seiner Spur nicht will abbringen lassen, er mag auch noch so viel Seitensprünge versuchen. Wenn er der gelehrte Mann wäre, für den man ihn hält, so verlohnte es sich ja wohl der Mühe, seine Fehler zu verbessern; denn es wären die Fehler eines gelehrten Mannes, in die ein minder gelehrter noch eher fallen kann. In der That hat er auch manche mit sonst gelehrten Leuten gemein; und diese sind es, bei welchen ich mich in dem zweiten Theile der Briefe vornehmlich aufhalten will: damit er nicht sagen kann, daß sie eine blos persönliche Zankschrift wären."

In spätern Jahren noch, als Freunde ihm bemerkten, daß sein Ton gegen Klotz zu grell, zu heftig war, sagte Lessing (erzählt Eschenburg): „Wenn die Waage auf der einen Seite, worauf das Unrecht liegt, zu sehr überschlägt, so muß man sich aus aller Leibeskraft auf die andere Schale legen, um wo möglich das Uebergewicht des Rechts wieder herzustellen." —

Nach dieser Richtschnur ist Lessing auch bei andern, wichtigern Untersuchungen zu Werke gegangen, und dies muß man wohl im Auge haben, wenn man sein Thun überall verstehen und ihm gerecht werden will.

---

1) Budik, a. a. O. S. 13. Von Murr sagt, Klotz wollte blos zu verstehen geben, daß sophistische Disputation über Kleinigkeiten noch keine Gelehrsamkeit sei. (Ib.)

2) Ueber den Gang meines Geistes, S. 150.

Ein Mann, wie der würdige Reiske, hatte die Mißhandlungen der Klotzischen Kritik auch an sich erfahren, aber mit stillem Unwillen ertragen; der dankte Lessingen für das an Klotz geübte Strafgericht. Er schrieb ihm den 8. Febr. 1769 (XIII, 167). „Soll ich aber auch bei der Gelegenheit mich bei Ihnen, großer Lessing, (denn Ihr bloßer Name ist doch wohl mehr, als alle Titel werth) bedanken, daß Sie nebst der guten Sache der Wahrheit, auch zugleich mich, und andere brave Leute, die, wie ich, unschuldig haben leiden müssen, an dem gemeinschaftlichen höllischen Feinde gerächt haben? — — Ich nehme mit Wohlbedacht an diesem Kriege keinen Antheil, sondern sehe dem Ausgange ganz getrost entgegen, wobei mein Feind verlieren muß. Wiewohl er schon im Taumeln ist; denn dahin haben ihn Lessing und Herder gebracht, der Castor, der Pollux von Deutschland, den Amycum." — Bescheiden antwortete Lessing: „Da ich kaum geglaubt hätte, Ihnen auch nur dem Namen nach bekannt zu sein, so muß mir der Beifall, dessen Sie meine leichten Arbeiten würdigen, desto schmeichelhafter sein. Ich hatte lange gewartet, ob sich niemand an den plumpen Goliath der gelehrten Philister machen wolle: endlich konnte ich seinen dummen Hohn unmöglich länger ertragen, ohne ihm ein Paar Steine aus meiner Tasche an den Kopf zu werfen. Getroffen haben sie: ob er sie aber fühlen wird, das kömmt auf seinen dicken Schädel an. Ich weiß wohl, daß ihn wahre Gelehrte jederzeit verachtet haben, aber das weiß ich nicht, ob ihre stillschweigende Verachtung genug ist, das Publikum, welches er verwirrt, an ihm zu rächen. Einer sollte doch endlich die Stimme erheben. Und wahrlich, wenn keine, oder doch so wenige, von meiner Seite zu sein öffentlich bezeugen, so fürchte ich, er hat mich, mit seinen in ganz Deutschland zerstreuten Spießgesellen, in kurzem wieder überschrieen. Ihm aber immer auf dem Rücken zu sitzen, ist meine Sache auch nicht." — Wegen der Mißhandlung, welche Reiske's Verdeutschung des Demosthenes von Klotz erfahren, sagt ihm Lessing sehr anerkennende Worte; er hatte den Mann und seine gediegene, wenn auch wenig elegante Leistung besser schätzen gelernt, als noch vor fünf Jahren, da er an Heyne von Breslau aus schrieb: „Um des Himmels Willen, was für einen Demosthenes giebt uns dieser Mann!" —

Wie benahm sich Klotz bei diesem für ihn so unglücklichen Handel? Wenn wir seinen Biographen, eine übrigens unpartheiische Autorität, hören [1]), so hätte Lessing in dem ersten Theile der antiquarischen Briefe sein Bestes geleistet und den eigentlichen Sieg erfochten; in dem zweiten Theile dagegen wäre die Widerlegung nicht selten übertrieben und alle Kleinigkeiten wären zu ängstlich hervorgesucht. Thatsache ist es übrigens (um dies hier zu bemerken), daß der zweite Theil von der damaligen Lesewelt, — denn nicht blos die Gelehrten lasen diese Briefe [2]), — bei weitem nicht mit der Begierde aufgenommen wur-

1) Hausen S. 34.

2) Noch im Januar 1770, als man der Klotzischen Sache bereits überdrüßig zu wer-

den, als der erste; denn während Nicolai an eine neue Auflage des ersten Theils dachte, waren ihm die meisten Exemplare des zweiten Theils in den Laden zurückgekehrt. Hier also, meinte Hausen, konnte Klotz sich den Angriffen entgegenstellen; allein die üble Stellung, welche er bei der Widerlegung des ersten Theils hätte annehmen müssen, verhinderte von selbst diese Vertheidigung. Anfangs nun machte Klotz in den Hallischen gelehrten Zeitungen, und im Stillen seinen Freunden, Korrespondenten und überall bekannt, daß er eine besondere Vertheidigung wider diese Briefe abfassen wolle. Er fühlte, daß eine Streitigkeit, welche in den Zeitschriften und in Gesellschaften beständig erwähnt wurde, bei allem Stillschweigen von seiner Seite schwerlich in Vergessenheit kommen würde. Damals hatte Klotz auch die antiquarischen Briefe gelesen, mehr als einmal gelesen. Doch auf einmal ward er von dieser Vertheidigung ganz still, und versicherte jedem, daß er weder diese Briefe gelesen habe, noch auch jemals lesen würde. Nunmehr unternahm er, bald in den gelehrten Zeitungen, bald in der Bibliothek und in den Actis litterariis, statt der Vertheidigung, Angriffe gegen Lessing: Angriffe! (setzt sein Biograph hinzu), von welchen wir wünschten, sie wären niemals von dem Verstorbenen gegen seine Feinde gebraucht worden. Denn sie liefen alle auf Personalitäten hinaus. Sonst hörte Hausen von Klotz noch ein halbes Jahr vor dessen Tode, daß er bei der zweiten Ausgabe der Schrift von den geschnittenen Steinen [1]) seine Vertheidigung gegen Lessing, wozu er bereits Stoff gesammelt, nachholen wolle. Der Tod kam ihm zuvor. Sein frühzeitiger Tod machte Eindruck auf Lessing. [2])

Zehntes Kapitel.

Ein litterarisches Meteor, welches selbst Lessingen einen Augenblick blendete, und welches Klotzen in Bewegung und Treiben zu überbieten schien, war Riedel aus Erfurt. [3]) Wie sein Lehrer und Freund, gehörte er zu den Frühreifen. Von ihm ging der Plan zur deutschen Bibliothek der schönen

den anfing, schrieb Nicolai an Herder: „Das einzige, was man gern lieset, sind die antiquarischen Briefe." (Herders Lebensbild II, 144.)

1) Es sollte in einer lateinischen Uebersetzung geschehen. Siehe Lessing an Nicolai XII, 288.

2) Klotz starb den 31. December 1771. (Siehe die Beilage). Lessing schrieb kurz darauf an Madame König (die Rede war von gewissen Vorschlägen, ihn nach Wien zu ziehen): „Mir ist bange gewesen, daß sich auch Klotz mit in das Spiel mischen möchte; aber der Mann hat sich dasmal klüger erwiesen, als ich gedacht hätte, — er ist gestorben. Ich möchte gern über diesen Zufall lachen: aber er macht mich ernsthafter, als ich auch gedacht hätte." — (XII, 334.)

3) Geboren 1742. S. den Artikel Riedel in Jördens Lexicon.

Wissenschaften aus, zur Zeit, als er in Jena Privatdocent war. Damals (1767) gab er schon seine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften heraus. Darin greift er unter andern Lessings Satz von den Furien an, während er ihn ein ander Mal gegen Klotz in Schutz nimmt, wodurch Lessing in eine eigenthümliche Lage geräth, die er mit komischer Wirkung beschreibt (VIII, 23). Dennoch hat er hier Riedeln aus seinem Buche „als einen jungen Mann kennen gelernt, der einen trefflichen Denker verspricht; versprícht, indem er sich in vielen Stücken bereits als einen solchen zeigt. Ich traue ihm zu, daß er in den folgenden Theilen ganz Wort halten wird, wo er auf Materien stoßen muß, in welchen er weniger vorgearbeitet findet." Zu bald ward Lessing veranlaßt, sein Vertrauen zurück zu nehmen. Herder hat es nie begreifen können, wie Lessing Riedels Theorie überhaupt nur rühmen können[1]), während Lessing hier zuletzt nur nach seinem kritischen Wahlspruch: „Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger," verfuhr. Auch Garve, welcher das Buch in Weiße's Bibliothek recensirte, dachte sehr gering davon, geringer als er es auszusprechen für gut fand.[2]) Bald aber gewann Riedel einen Wirkungskreis, wo seine guten und schlechten Talente zusammenwirkend ihn auf einige Zeit zum Gegenstand der Aufmerksamkeit des ganzen gelehrten Deutschlands machten.[3]) Der Kurfürst von Mainz, Emmerich Joseph, entschloß sich damals, seine Universität Erfurt zu reformiren und auf die Höhe der protestantischen Universitäten zu bringen. Leider erwiesen sich die Rathgeber und Diener dieses hochsinnigen Kirchenfürsten und Reichsstandes der Aufgabe wenig gewachsen, weder in der Wahl der Personen, noch im Gebrauche der Mittel.[4]) Es war richtig gedacht, daß man mit Umgehung der Schwierigkeiten, welche in der alten Verfassung der Universität lagen, vor allem auf die philosophische Facultät und ihre neue Belebung sein Augenmerk richtete. Der alte Darjes in Frankfurt an der Oder wurde vorgeschlagen, aber abgelehnt, dagegen Riedel (wie Garve glaubt, von Klotz direkt empfohlen) von Jena berufen und mit Freuden angenommen. Er wurde die Seele der Universität, was soviel heißt, als daß Geist und Richtung der Klotzischen Schule in Erfurt durch ihn einen neuen Sitz er-

1) „Riedels Theorie habe ich ja von jeher als ein schlechtes Buch betrachtet, das alle Philosophie über Kunst und das Schöne zerstört. Warum hat es Lessing in seinen antiquarischen Briefen mehr gelobt, als es verdiente?" u. s. w. (Herder an Nicolai aus Paris den 30. Nov. 1769. Herders Lebensbild II, 105.)

2) Garve's Briefe an seine Mutter, S. 51.

3) Ebendas. „Unterdessen hat die Klotz'sche Schule sich nun mit vollen Backen in Zeitungen und Journalen ausposaunt; und da er selbst seit der Zeit Journalist, Philosoph und Biograph geworden ist, und seine Leser immer in Athem erhält; so hat er, was immer geschieht, durch seine Geschäftigkeit gewonnen, was vielleicht an der Güte seiner Arbeiten abgeht; er hat Aufsehen gemacht..."

4) Die vollständigsten Nachrichten über diese Verhältnisse schöpft man aus H. A. Erhards Ueberlieferungen zur vaterländischen Geschichte u. s. w., 2tes Heft, Magdeburg 1827: „Chr. M. Wieland's Leben in Erfurt." S. 67—127. Ein lebendiges und

hielt.[1]) Während er durch einen allzufreien Lebenswandel, damals aber ein Kennzeichen des Genies, und durch einen vertraulichen Fuß mit den Studirenden sich einen Anhang unter ihnen bildete, wußte Riedel sich zugleich bei dem Regierungsrath Genau (einem Mann von oberflächlichen Kenntnissen und niederer Denkart, dem Vertrauten des Statthalters) in solches Ansehen zu setzen, daß er sein entschiedener Liebling und fast einziger Rathgeber wurde; und da er sich auch bei dem Statthalter als guter Tischgesellschafter und wackerer Zecher beliebt machte, so kam es dahin, daß die Leitung der Universitätsangelegenheiten, dem größten Theile nach, von ihm ausging. Klotz, den man gar zu gern dabei gehabt hätte, nahm den Ruf nach Erfurt nicht an. Dagegen wurde aber auch die Berufung Lessing's (berichtet unser Gewährsmann), den man damals sehr leicht (?), wenn auch eben nicht sehr wohlfeil, hätte nach Erfurt ziehen können, zeitig abgewandt. Wie weit diese Nachricht begründet sein mag (übergehen wenigstens durften wir sie nicht), so ist doch die Voraussetzung, als hätte Lessing einen Ruf der Art, unter diesen Umständen angenommen, entschieden zu verwerfen. Mit der entschiedensten Abneigung gegen das Leben an Universitäten hatte Lessing vor mehreren Jahren, als er noch in Breslau war, einen Ruf als Professor der Beredtsamkeit an der Universität zu Königsberg ausgeschlagen[2]) und solchem Rufe ging er auch später immer aus dem Wege. Von den jungen Gelehrten, welche Riedel mit sich zog, erwarb sich Meusel durch sein ruhiges und anspruchloses Wirken die meiste Achtung. Ganz das Gegentheil war der in der Folge so berüchtigte Karl Friedrich Bahrdt, lange mit Klotz entzweit, seit kurzem aber mit ihm ausgesöhnt und durch seine Empfehlung von Leipzig (wo ein höchst unerfreulicher Vorfall ihm den Aufenthalt verleidete) nach Erfurt gerufen. An Riedel schloß er sich auch an. Die beiden boten alles auf, um die Augen des Publikums auf sich und die Universität gespannt zu halten. Die Klotzischen Journale, die von Riedel in Klotzens Geist herausgegebene Erfurter gelehrte Zeitung, seine philosophische Bibliothek und seine Briefe an das Publikum; daneben

in der Hauptsache getreues Bild dieser Zustände liefert Carl Friedrich Bahrdt's Geschichte seines Lebens, seiner Meinungen und Schicksale, zu Anfang des 2ten Theils, mit dem Bestreben, sich als den Verführten durch seine unselige Umgebung, vorzüglich durch Riedel, darzustellen.

1) „Ich beklage ihn aber auch (schreibt Herder an Nicolai in dem oben angeführten Briefe über Riedel), denn aus seiner Leichtigkeit, die groß in Philosophie, Geschmack, Alterthum und Critik leichtfertiger Streitigkeit ist, hätte was werden können, wenn er nicht von den Klotzianern aufgegriffen und zu frühe zum Könige in Erfurt gemacht wäre; dahingegen aus Klotz in seinem Leben kein anderer Apoll und Merkur geworden wäre, als der er ist."

2) Aus S. B. Klose's Nachrichten in Lessings Leben, von Karl Lessing, S. I., 247. Es ist ein Irrthum, wenn Prutz (Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters S. 294) jenen Königsberger Ruf mit dem spätern Rufe nach Hamburg zusammenstoßen läßt.

satirische Pamphlete der niedrigsten Art (wie die Bibliothek der elenden Scribenten, die scurrilischen Briefe) waren der Tummelplatz ihrer meist persönlichen Angriffe, welche vor allem Lessing und die allgemeine deutsche Bibliothek, die er einmal zu verantworten hatte, betrafen. Riedel rückte in seine gelehrte Zeitung Lessingische Briefe ein, welche er später zu einer eigenen Schrift erweitern wollte[1]), griff die antiquarischen Briefe an, und schrieb anmaßend und oberflächlich genug über den Laokoon; die Antwort wäre ihm in dem dritten Theile der antiquarischen Briefe nicht geschenkt geblieben. Man kann nicht verächtlicher sprechen, als Lessing über diesen zudringlichen Bundesgenossen eines Klotz[2]), indem er ihn eine seiner ersten Kreaturen nennt (XI, 408). Riedel dünkt sich fast ein Lessing zu sein. Ein allgemeiner Unwille erhob sich gegen Riedels und Bahrdts Umtriebe, welche einmal sogar eine Kriminalunterfuchung gegen Riedel zu Mainz hervorriefen, die nur durch die Verwendung Genaus niedergeschlagen wurde. Einen unverhofften Lichtblick in dieses wüste Wesen gewährt die Berufung Wielands (im März 1769) von Biberach, wo er als Kanzelei-Direktor angestellt war, an die Universität zu Erfurt als Professor der Philosophie. Dieser Ruf ging direkt vom Hofe zu Mainz aus, dem Statthalter zu Erfurt wurde das Dekret übersandt, welcher es, von einem verbindlichen Schreiben begleitet, durch Riedeln an Wieland überschicken ließ. Beide standen schon seit einiger Zeit in lebhaftem Briefwechsel; es ist bedauerlich, zu sehen, wie Wieland in seiner damaligen Lage einen Riedel als Freund und Gönner behandelt, wie er nicht wagt, Parthei zu ergreifen, wiewohl seine innerste Denkart ziemlich unverhohlen durchbricht. Von Lessings antiquarischen Briefen schreibt er einmal den 15. September 1768[3]): „Klotz ist ihm, unter uns gesagt, gar nicht gewachsen; allein Lessing wird hingegen mit aller seiner Spitzfindigkeit, logikalischen Präciston und antiquarischen Gelehrsamkeit kein Winkelmann werden. — Er hat auch sein Maul gegen Sie aufgesperrt, mein Liebster! Wenn ich etwas bei Ihnen gelte, so hüten Sie sich, handgemein mit ihm zu werden, nicht eben, weil ich besorge, daß Sie sich nicht aus der Sache ziehen würden, sondern nur: parcequ'il ne faut pas se donner en spectacle. Und dann, deucht mich doch, es gilt von Lessing, was Yorik vom Teufel sagt:

---

1) Sie wurden sogar schon in den Meßkatalogen angekündigt (Lessings Schriften XII, 289); scheinen aber unterblieben zu sein.

2) Riedels Petulanz zeigt sich am stärksten in seinem Aufsatz über Laokoon (Philosophische Schriften III, 20). „Die Hülfsmittel des Verfassers, als er schrieb, sind auch die meinigen; da ich lese und urtheile, nur in einem geringen Grade: Philosophie und Lectüre. In Ansehung der Autopsie haben wir einander nichts vorzuwerfen. Er und ich, oder wenn es nicht zu groß gesprochen ist, wir beide haben die eigentlichen Werke der Kunst nicht gesehen, und müssen mit den geistigen Anschauungen aus der Ferne zufrieden sein" u. s. w.

3) Ch. M. Wieland, Auswahl denkwürdiger Briefe. Herausg. von Ludw. Wieland, Wien 1815.

Widersteht dem Teufel, so flieht er euch! Es mag wahr sein, aber das sicherste ist doch, vor ihm zu laufen, sobald man ihn erblickt." — „Lassen Sie uns nur einmal beisammen sein," schrieb er vom 3. Februar 1769; „die Sachen sollen auf dem deutschen Parnaß bald eine andere Gestalt gewinnen. Indessen bitte ich Sie, fahren Sie mir säuberlich mit Lessing, welcher zwar kein Winkelmann, aber doch als Lessing einer der besten Köpfe Deutschlands ist." Hier folgt ein scharfer Ausfall auf Klotz, den er, gleich den Meisten, mit Unrecht, für den Verfasser der scurrilischen Briefe hielt. Nicht lange vorher aber hat er Klotzen noch einen Mann genannt, der unserer Nation „eine so vorzügliche und seltene Ehre macht." Riedeln sagt er vom 26. October 1768 ins Gesicht (die Rede ist von Riedels unbedeutenden Briefen an das Publikum)[1]: „Keiner von allen unsern Philosophen, selbst Lessing (denn ein Kritikus, wie er, ist ein Philosoph) und Moses Mendelssohn nicht ausgenommen, ist so vollkommen nach meinem Herzen, wie Sie!..." Doch diese Verirrung Wielands war vorübergehend. Er wußte, was er, was die Nation an Lessing hatte.

Auch Garven suchte Riedel ein Jahr nach Wielands Berufung und in Uebereinstimmung mit ihm als Professor der Mathematik für die Universität zu Erfurt zu gewinnen. Garve durchschaute und verachtete jene Partheiumtriebe, und wies den Antrag ab. „Ich mag mit den Leuten nicht in zu große Verbindung kommen. (So schrieb er an seine Mutter den 30. März 1778.) Es ist die Klotzische Parthei, oder wenigstens ein Abkömmling von ihr." Alle Polemik widerstand dem Innersten seines ganzen Wesens. Dagegen warf sich Herder, damals noch in Riga, mit dem ganzen Sturm seiner gährenden und brausenden Kräfte in diese Händel. Er war von seiner ersten Meinung gegen Klotz völlig zurückgekommen.

Von den kritischen Wäldern ist der erste Theil (über Lessings Laokoon) nur noch indirekt gegen Klotz gerichtet, in den beiden folgenden greift er ihn heftig an, wurde aber seinerseits von Klotz und Riedel arg gemißhandelt, ja treulos behandelt. Daß Klotz seinen Namen als Verfasser der Fragmente und der Wälder an's Licht zog, hat eigentlich, Nicolai zu Folge, Herdern erst bestimmt, seine Aemter in Riga niederzulegen, weil seine Stellung als Geistlicher dadurch unhaltbar wurde. Hamann verdachte es beiden, Lessing und Herder, ihre Zeit in diesen Händeln zu verlieren.[2] Herder ging nach Frankreich,

1) Von Hamann in der Königsberger Zeitung (Schriften III, 423) in ihrer Blöße dargelegt.

2) In der Anzeige von Herders kritischen Wäldern, Königsberger Zeitung vom 6. Febr. 1769. (Schriften III, 431.) „Was uns betrift — so wünschen wir, daß ein L—ß—g oder H—rd—r, anstatt den Herrn Geheimenrath Kl—tz in dem so kurzen Genuß seines Lustri zu betrüben, ihre Muße und Talente vielmehr zu vollendeten Werken sammeln und erhalten und die Verdienste eines Winkelmann — — — übertreffen möchten." (Das vierte kritische Wäldchen, gegen Riedels Theorie der schönen Künste und

immer auf die Vorgänge der heimischen Literatur aufmerksam, und aus der Entfernung betrachtet er diese Wirren schon viel ruhiger, unbefangener. „Schade, daß ein Lessing sich mit einem Nest voll Hornissen abgeben muß (schrieb er aus Nantes den 16. August an Nicolai (Herders Lebensbild II, 55); wie sehr gönnte ich ihm andere Arbeit seiner Muße. Ich wollte um alles nicht, daß er sich wider mich in irgend was erklärte (setzt er hinzu), um mich zu demüthigen; das thäte den Klotzianern sehr wohl, und mir sehr wehe, so wie vielleicht allen denen, die nicht auf Klotzens Seite wollen, Schaden." Herder sollte sich in seinen Voraussetzungen von Lessings feinem Takte nicht irren.

„Es ist nicht Lessings Schuld, schrieb Herder [1]) in einer spätern Lebensperiode, als ihm jene Kämpfe gänzlich Gegenstand geschichtlicher Betrachtung wurden, daß dieser Streit für Deutschland und Nachwelt nicht nutzbarer ausfiel. Er betraf zu armselige Dinge, zu armselige Leute. Kein Posttag, kein Zeitungsblatt erschien, wo nicht die muthwilligen Knaben kamen und auch Lessing! Kahlkopf schalten. Da schickte er endlich zwei Bären über sie, die zwei Theile von Briefen antiquarischen Inhalts; die zerrissen den Hauptknaben, und jagten die übrigen in ihre Löcher und Winkel." —

Der ganze Streit hätte, ungeachtet Lessing schon durch das vorgesetzte Motto, den umgekehrten Spruch des Thucydides, auf das Vergängliche des Streites deutete [2]), viel nutzbarer ausfallen können, wenn der Stand der Literatur und der allgemeinen Bildung in Deutschland eine höhere Stufe behauptet hätte, vergleichbar der Periode nach dreißig Jahren, als Schiller und Goethe den Xenien-Kampf gegen die Mittelmäßigkeit und Plattheit unternahmen und in kurzer Zeit jenen Läuterungsprozeß in der öffentlichen Meinung bewirkten, auf welchem die heutige Geschichte und Beurtheilung unserer Literatur beruht. Lessing und Herder aber, welche schon auf eine solche Reinigung der literarischen Atmosphäre hinarbeiteten, sahen sich selbst von den Besseren in Stich gelassen. Kein redenderes Zeugniß für diese Thatsache, als das Verhalten man-

Wissenschaften gerichtet, ein Werk voll Goldkörner, behielt auch Herder im Pulte zurück. Wir verdanken die Bekanntmachung erst der Pietät seines Sohnes (Herders Lebensbild Band I, Abth. 3, 2).

1) Ueber G. E. Lessing 1781. Herders Werke, zur Philosophie u. Gesch. XV, S. 151.

2) *Ἀγωνίσμα μᾶλλον ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ἢ κτῆμα ἐς ἀεί* — ist eine Parodie und Umkehrung des Ausspruchs des Thucydides (zum Schluß des 22. Kapitels des 1. Buches): *κτῆμα τε ἐς ἀεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα* (nicht sowohl ein Stück zur Unterhaltung auf kurze Zeit, als ein Werk von beständiger Brauchbarkeit). Hierauf anspielend, schrieb Lessing während der Arbeit an Ebert (der ihn an die Vollendung des Laokoon und seiner Dramen mahnte XII, 206): „Zum Henker mit alle dem Bettel! Was ich in meinem Leben noch schreibe, soll genau nach den vordersten Worten des Thucydides abgemessen sein, die Sie auf meinen antiquarischen Briefen lesen. Das Schreiben *ἐς ἀεὶ* will ich Euch andern Schwärmern überlassen; so dann und wann ein kleines *ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν*, um sieben Neuntheile von meinen lieben schreibenden Landsleuten auf mich toll und rasend zu machen, das ist alles, was ich mir vornehme."

cher Männer, deren Namen in ihren an Klotz gerichteten Briefen in dieser Epoche bekannt wurden[1]). Die Wiener Schriftsteller und Theaterdichter, Sonnenfels an der Spitze, huldigen Klotz unbedingt. Weiße behandelt Klotz und Lessing wie ebenbürtig. „Schöne Geister sollte das Band der Eintracht und Liebe verbinden." Gleim und der ganze Halberstädter Kreis sahen in dem Streite kein tiefer gehendes Ereigniß, welches zu einem Bruche führen müsse; der Dichter Jacobi glaubt, Herder mache sich mit seinem Wäldchen eine bloße Kurzweil, und „er stampfet und schnaubt." „Ich leugne nicht bei alledem, mein Liebster, schreibt er an Klotz, daß ich die Wiederherstellung aller Dinge wünsche, und mit Klotz, Lessing und Herder in einer Rosenlaube lachen und trinken möchte." Flögel,[2]) verdienten Andenkens als Literator, zeigte sich in dieser Periode als einer der eifrigsten Anhänger Klotzens, dessen Feinde schlechthin auch die seinigen, dessen Freunde seine Freunde sind. Riedels Theorie findet er vortrefflich. Gegen Lessing war er, wie sich hier zeigt, noch aus einem persönlichen Grunde eingenommen. „Mag doch Lessing, schreibt er (a. a. O. II, S. 149) am 10. Januar 1769, über die gothische Höflichkeit lachen, mag er doch antiquorum hominum sein, genug, wir fühlen, daß er nicht Recht hat. Ich habe mit dem Manne, dessen Einsichten ich sonst verehre, ein paar Jahre in Breslau gelebt, aber wir haben es über die allgemeine Höflichkeit nie bringen können; er sahe mir immer zu hoch herab, und konnte nicht den geringsten Widerspruch ertragen, . . ." (Wir erinnern uns hier des ähnlichen Eindrucks, den Lessings entscheidende scharfe Betonung, eine Wirkung seines rastlos arbeitenden Geistes, in seinem frühern Lebensalter wenigstens auch auf Schulz in Göttingen machte.) An einer andern Stelle findet sich ein noch schärferer Ausfall auf Lessing.[3]) Wie ganz anders lautet später Flögels Urtheil über Lessing in den reiferen Früchten seiner großen Gelehrsamkeit, die ihm einen europäischen Ruf verschafften! —

Unter Klotzens Correspondenten benimmt sich Hagedorn in Dresden, obschon ihm jener in dem Buche über die geschnittenen Steine Weihrauch mit vollen Händen streute, mit ziemlicher Zurückhaltung. Hagedorn stand mit Heineken, verdient durch seine Forschungen über die Anfänge der deutschen Kunst[4]), nicht in dem besten Vernehmen; dieser hatte ihn in seinen „Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen" scharf mitgenommen, und hier trafen sich ein-

1) Briefe Deutscher Gelehrten an Klotz. Halle 1773.

2) Flögel lebte 1761 als Lehrer am Magdalenenm in Breslau.

3) A. a. O. S. 146. — — Wir hielten seine Hitze gegen Langen vor Hefen der aufbrausenden Jugend; aber nun wissen wir, daß sie ein Bestandtheil seines Charakters ist (14. Nov. 1768).

4) Man erinnert sich an seinen Namen aus Goethe's Dichtung und Wahrheit (W. XXV, 158) in Bezug auf Oeser, Goethe's Lehrer in Leipzig: „Heinecke durfte nicht wohl genannt werden, theils weil er sich mit den allzu kindlichen Anfängen der deutschen Kunst, welche Oeser wenig schätzte, gar zu emsig abgab, theils, weil er einmal mit Winkelmann unsäuberlich verfahren war, welches ihm denn niemals verziehen werden konnte."

mal die feindlichen Partheien vor demſelben Ziele: Klotz nahm ſich Hagedorns an, und auch Nicolai rückte eine ſcharfe Recenſion über Heineken's Buch, das er ein elendes, unzuverläſſiges und ganz verwirrtes Buch nannte, in ſeine Bibliothek ein. Daß Heineken ſich auf das berühmte Wunderkind, ſeinen eignen Bruder, zu Gute that, entging ſeinem Spotte nicht. Dies erregte Leſſings Empfindlichkeit. Die ganze Recenſion, deren Verfaſſer in Nicolai er nicht vermuthete oder wiſſen wollte, nannte er ungerecht auf alle Weiſe und jenen Spott einen hämiſchen Zug (XII, 226). „Es iſt mir nicht lieb, ſchreibt er, daß Sie dergleichen Bolzen für Hagedorn verſchießen wollen, der doch ſicherlich noch immer mehr Klotzens Freund, als Ihrer. . . . Ich geſtehe Ihnen aufrichtig, daß ich Hagedornen für einen Gleißner halte, dem alles Lob willkommen iſt, auch das plumpſte von Klotzen, und der es ſehr übel nimmt, daß man Klotzen, der ihn zum „großen Lehrer des Schönen" erhoben [1]), jetzt ſo herunterſetzt." Nicolai erklärt in den Anmerkungen dieſes Urtheil ſeines Freundes als die Wirkung des ihn damals beherrſchenden Mißmuths und einer perſönlichen Verſtimmung gegen Hagedorn. „Für Heineken, ſagt er, war Leſſing als Literator eingenommen, Heineken hatte vor langen Jahren den Longin überſetzt. Leſſing hatte ſogleich größere Hochachtung für jemand, der in der alten Literatur, beſonders in der griechiſchen, bewandert war." (Aber auch ſeine Arbeiten aus der neueren Kunſtgeſchichte ſchätzte er; ſchöpfte er doch daraus die Anregung zu einer ſeiner erſten Entdeckungen, die er auf der Bibliothek zu Wolfenbüttel machte.) — Heineken beſuchte Leſſingen in Hamburg (Anfang October 1768. XII, 210) und benützte dieſe Gelegenheit, ihn gegen Hagedorn, als einen eifrigen Anhänger Klotzens, einzunehmen. Er ging darauf aus, Leſſingen mit ſeinem alten Freunde zu entzweien; ſich ſelbſt ſtellte er als einen verfolgten Mann vor; damit faßte er Leſſing bei ſeiner empfindlichen Seite, welcher von aller Verfolgung ein Todfeind war. [2]) So weit Nicolai. Wirklich ſchrieb damals Leſſing an Nicolai (XII, 210): Kammerrath Heineken, der ihn beſucht, habe ihm geſagt, daß Hagedorn Klotzens großer Freund ſei. „Ich darf alſo nicht hoffen, ſetzt er hinzu, daß dieſer mit den antiquariſchen Briefen ſehr zufrieden ſein wird." Nicolai nimmt Hagedorn in Schutz. „Hagedorn, ſagt er, hielt anfänglich etwas von Klotz; ſeine Meinung änderte ſich aber, da er ihn beſſer kennen lernte; ſeine Hochachtung für Leſſing blieb unverändert. Seine Briefe an mich können es bezeugen."

Lippert, der Herausgeber der Daktyliothek, ohne welchen Klotz niemals zu den geſchnittenen Steinen den Weg gefunden haben würde, dem er daher,

1) Dieſes Prädikat gab ihm Klotz in dem Buche von den geſchnittenen Steinen.

2) Heineken's (Karl Heinrich), durch ſein Verhältniß zum Grafen Brühl merkwürdiges Leben ſteht in Schlichtegrolls Nekrolog von 1781, Bd. I, 294 und II, 381, und in der Biographie Universelle, Vol. XIX, wo auch ſein jüngerer Bruder, das Wunderkind, über welches nach ſeinem Tode (1775) eine eigene Schrift herausgegeben wurde, einen beſondern Artikel hat.

nächst Hagedorn die wärmste Lobrede hält, darf hier nicht übergangen werden. Er hielt bei dem Streite zwischen Klotz und Lessing treulich bei jenem aus, er gab seinem Einfall in Betreff der Ahnenbilder der Römer und der enkaustischen Malerei vollen Beifall [1]), und ermunterte ihn auch noch in dem Vorsatze, eine neue Auflage seines Buches in lateinischer Sprache zu machen, woran Klotz durch den Tod verhindert wurde. Doch hat auch Lippert späterhin den Weg zu Lessing gefunden, und dieser war nicht unversöhnlich. Im Anfang des Jahres 1775 ging Lessing durch Dresden. „Lippert und er (schrieb Boie an Merck aus Göttingen den 10. April 1775) haben sich gesprochen, und sind als gute Freunde von einander geschieden. Er (Lessing) trägt seit der Zeit die Paste vom Todtengerippe und Schmetterling, die ihm Lippert geschenkt, am Finger.“ [2])

Von verwandtem Streben, wie die genannten, doch an Geist und Erfolg weit untergeordnet, steht der Literator und Sammler Ch. G. von Murr in Nürnberg da. Sobald er verschiedene unzusammenhängende Bemerkungen über den Laokoon, wie über Winkelmanns Geschichte der Kunst, aufgesetzt hatte, bot er sie erst Lessingen, und dann, als dieser ihn ein ganzes Jahr ohne Antwort ließ, Klotzen an, der auch in den Actis literariis bei der Recension des Laokoon, davon Gebrauch machte. Dies konnte Lessing nicht wissen, und so forderte er ihn endlich unter dem 25. November 1768 in den verbindlichsten Ausdrücken auf, ihm seine Anmerkungen nicht vorzuenthalten, gleichviel ob gedruckt oder in der Handschrift. Lessing läßt sich herab, sich vor Murr über den Ton in den antiquarischen Briefen gegen Klotz zu rechtfertigen. Ein Mann, wie er, (v. Murr) habe von einem solchen Tone nichts zu befürchten. „Je mehr Fehler und Irrthümer Sie mir zeigen, desto mehr werde ich von Ihnen lernen: je mehr ich von Ihnen lerne, desto dankbarer werde ich sein. — Ich wünschte, daß Sie mich genauer kennten. Wenn die Meinung, die Sie vielleicht von meiner Gelehrsamkeit und meinem Geiste haben, dabei verlieren möchte: so bin ich doch gewiß, daß die Idee, die ich Ihnen von meinem Charakter zu machen wünschte, dabei gewinnen werde. Ich bin der unleidliche, ungesittete, stolze, schmähsüchtige Mann nicht, für den mich Herr Klotz nunmehr ausschreit.“ ... Eine so hohe Erwartung hegte Lessing von der Wissenschaft des Herrn von Murr.

Wie betroffen mußte er nicht durch das 1769 erschienene Büchlein: „Anmerkungen über Herrn Lessings Laokoon“ sein, diesen Mischmasch der verschie-

1) Briefe an Klotz II, 166.

2) Briefe an Merck S. 63. Doch darf man hierin (mit C. G. W. Schiller, Braunschweigs schöne Literatur, Artikel: Lessing, S. 111) nicht etwa ein „Zugeständniß eigener Schwäche, wenn auch in dieser Beziehung ein Zeugniß seiner ehrenhaften Gesinnung“ erblicken, als wenn er damit seinen Satz: „Daß die alten Artisten den Tod nie als ein Skelett vorgestellt hätten“, stillschweigend zurückgenommen hätte. Lessing hat ja, haben wir gesehen, niemals das Vorkommen von Skeletten geleugnet, und nur bestritten, daß sie ein Bild des Todes vorstellen. Das geht durch die ganze Abhandlung.

denartigſten unverdauten Materien, dabei voll polemiſcher Ausfälle gegen die Allgemeine deutſche Bibliothek, wegen eines Artikels, von welchem letztere hinterher mit Triumph als den Verfaſſer ſeinen werthen Freund Klotz verrieth. Von jetzt ab beantwortete Leſſing die Briefe Murrs nicht weiter, und verhehlte ſeine geringſchätzige Meinung bei keiner Gelegenheit mehr. Von Murr rächte ſich durch ſein „Denkmal auf Klotz" auf eine Art, welche nur Leſſings Mitleid erwecken konnte. Klotzens Buch von geſchnittenen Steinen erklärt v. Murr darin für ein den deutſchen Künſtlern zehnmal nützlicheres Buch, als Leſſings Laokoon. Leſſings Krieg gegen Klotz führt er auf die niedrigſte Eiferſucht zurück. „Klotzens Steckenpferd, ſagt er, war die Kenntniß der Antiken, dieſes wollte ihm Leſſing aus der Hand reißen, und ſo entſtanden die Briefe antiquariſchen Inhalts." Klotz hatte nicht unterlaſſen, von Murr in ſeinem Haſſe gegen Leſſing zu beſtärken. Leſſing ſollte in den kaiſerlichen Hamburgiſchen Zeitungen ihn wegen ſeiner Anmerkungen ſtolz zurückgewieſen haben. „Denn Sie müſſen wiſſen, ſetzt er in dem Schreiben an Murr faſt komiſch hinzu, daß er es für eine Ehre hält, wenn er mit Jemandem zankt, und er hat im Ernſte gegen Jemand geſagt, er wiſſe nicht, was es wolle, daß ich über ihn klage; er habe mir ja Attention genug gezeigt, da er unter allen ſeinen Feinden mir am weitläuftigſten geantwortet. O, des Pedanten! und abermals des Pedanten! —"

Auch der Philoſoph Feder, der damals ſehr jung als Profeſſor in Göttingen angeſtellt war, galt, nicht ohne einigen ſcheinbaren Grund, wie er ſelbſt ſagt, bei Mehreren (ſelbſt bei Heyne, der ihn deshalb unfreundlich begrüßte), für einen Klotzianer; wenigſtens trat Riedel, mit dem er freundſchaftliche Briefe wechſelte, als er 1669 ſein Lehrbuch der praktiſchen Philoſophie herausgab, gegen einen verunglimpfenden Recenſenten des Buches in der Braunſchweiger gelehrten Zeitung für ihn auf; dies hielt jedoch Leſſingen keineswegs ab, bei Gelegenheit einer von ihm in der Hamburgiſchen neuen Zeitung beurtheilten Schrift, dem jungen Schriftſteller Muth einzuſprechen, wie er es doch bei Riedel ſelbſt anfangs gethan.[1])

1) J. G. H. Feders Leben, Natur und Grundſätze. S. 86. „Unter allen günſtigen Urtheilen, die um jene Zeit über mich gefällt wurden, that mir in meinem Herzen keines ſo wohl, als das von Leſſing gelegenheitlich in einer, der Hamburgiſchen Zeitung angehängten Recenſion einer Schrift, die nicht von mir war, ungefähr mit den Worten: „Feder, ein junger Mann, der die Wege ſeiner Vorgänger mit Glück betritt, und neue ſucht." Mehrere Jahre hernach (fährt Feder fort) lernte ich Leſſing in Braunſchweig perſönlich kennen, wo er wenig ſprach, im Ganzen kalt ſich zeigte, mir aber doch mitunter einige ausdrucksvolle freundliche Blicke zuwarf; im Hauſe des guten Ebert." (Welches die hier ſo unbeſtimmt angeführte Recenſion Leſſings in der Neuen Hamburgiſchen Zeitung war, kann ich, weil kein Exemplar davon hier iſt, nicht ermitteln; für den künftigen Herausgeber von Leſſings Werken liegt hier ein Wink, dieſe Zeitung ebenſo, wie Lachmann die Voſſiſche Zeitung, wegen Leſſingſcher Beiträge durchzugehen. So zeigte er 1770 hier den erſten Theil von Reiske's Oratores Graeci an, und zwar auf deſſen Wunſch (Siehe unten). Es werden ſich gewiß deren mehrere finden.

Für Keinen endlich hinterließen diese Händel einen peinlicheren Eindruck, als für Weiße, welcher darüber seinen ältesten Freund Lessing verlor, oder so gut als verlor. Die offene Art, wie Weiße in seiner Selbstbiographie dieses Verhältniß erzählt, ist im Wesentlichen richtig, nemlich von dem Standpunkte aus, womit er hier, nach Jahren, sich über seine Beziehungen zu Klotz zur Klarheit gekommen. Was er aber mit Stillschweigen übergeht, seine Erkaltung gegen Lessing in Folge der Hamburgischen Dramaturgie, sowohl wegen der ihr zu Grunde liegenden Principien, als auch wegen der scharfen Kritik seines Trauerspiels, lehrt uns, daß die Entzweiung innerlich bereits eine Thatsache war, bevor sie durch Lessing ausgesprochen wurde. Hatte er doch einem Sonnenfels, wie dieser wenigstens an Klotz berichtet, 1669 versichert, er gehöre unter die klassischen prosaischen Schriftsteller Deutschlands, und seine Dramaturgie wäre gewissermaaßen nutzbarer, als die Lessing'sche.[1]) Dafür mußte Weiße mit Verdruß zusehen, wie er von Klotz und den Seinen für ihre Zwecke gegen Lessing gemißbraucht wurde. Doch hören wir ihn selbst (Weiße spricht von sich selbst überall in der dritten Person): „Die empfindlichste, nie versiegbare Kränkung fügten ihm Klotz, Riedel und Consorten dadurch zu, daß sie bei dem Kampfe, worin sie mit Lessingen gekommen waren, Weißen diesem gegenüberstellten, jenes theatralische Werke mit großer Partheilichkeit vorzogen, und ihn gegen die Lessingsche Beurtheilung der Amalie und Richards des Dritten in der Dramaturgie auf eine höchst indiscrete Art vertheidigten. Das war Lessingen sehr empfindlich, und, wie Weiße zu spät erfuhr, um desto empfindlicher, weil dieser nach seinen friedfertigen Gesinnungen in der Bibliothek der schönen Wissenschaften zwischen den Kämpfenden ganz neutral zu bleiben suchte. Von dieser Zeit an erkaltete Lessings vieljährige Freundschaft sehr merklich. Unglücklicher Weise hatte man fast zugleich dessen Dramaturgie in Leipzig nachgedruckt und er geglaubt, Weiße müsse davon Kenntniß gehabt haben und habe es aus Nachlässigkeit oder Gleichgültigkeit versäumt, ihm Nachricht zu geben. Ueber diesen Punkt nahm er nun wohl Weißens Rechtfertigung mit völligem Zutrauen auf, aber ohne sich im Uebrigen von seiner empfindlichen Kälte abbringen zu lassen. Weiße konnte lange Zeit auf die Ursache davon nur rathen, und wenn ihm auch bisweilen die wahre einfiel, so verwarf er sie wieder, weil er glaubte, Lessing müsse seinen Abscheu vor aller Einmischung in Streitigkeiten kennen, und auch überzeugt sein, daß er sich die unbescheidenen Lobsprüche der Partisane Klotzens keineswegs bestelle oder sich etwas darauf zu gute thue. Es erwies sich aber in der Folge, daß er in diesen Rücksichten zu verschieden von seinem Jugendfreunde gedacht hatte. Nach vielen vergeblichen Versuchen, Les-

1) Briefe an Klotz I, 37. „Weiße mag wohl ein wenig kalt gegen Sie sein. Ich kenne ihn von Person; er hat mir ohnlängst geschrieben, und mich versichert u. s. w., wo er noch hinzusetzt: „aber es scheint, er hat nicht das Herz, so etwas von mir vor aller Welt zu sagen, da er weder meiner Briefe, noch meiner andern Wochenblätter in seinem Journal erwähnt."

fings Gesinnungen gegen ihn zu erfahren, gelang ihm dieses durch einen Freund, der aber doch nicht im Stande war, die alte Vertraulichkeit und Wärme zwischen Beiden wieder herzustellen, obgleich ihre Verbindung nie ganz aufgehört hat.[1]) Lessing erklärte gegen jenen mit großer Lebhaftigkeit: Wenn auch der Kreissteuer-Einnehmer Weiße nicht den geringsten Theil an allen Streitigkeiten mit Klotz und seinen Gehülfen hätte nehmen wollen, so hätte es doch der Herausgeber der Bibliothek thun sollen. Für die Welt und die Nachwelt wäre es Pflicht, seine Gedanken zu entdecken, nicht über die Personen, sondern über die Sachen, worüber gestritten wurde, sobald man ein kritisches Journal herausgäbe. Oder wenigstens wäre es billig gewesen, daß, da die Klotzische Sekte beständig mit Weißens Namen gegen ihn zu Felde gezogen wäre, er ihn in Klotzens Bibliothek laut wider Lessings Kritiken in der Dramaturgie vertheidigt und stets gegen Lessingen gestellt hätte, — daß Weiße mit wenig Worten dieses öffentlich gerügt und erklärt hätte: er verbitte sich alle Vertheidigungen seiner Werke, die ohne sein Geheiß und Willen erschienen, da er Lessingen als Freund kenne und am besten wisse, wie er freundschaftlich mit ihm zu verfahren habe; die ungebetenen Vertheidiger würden ihn durch Schweigen am besten befriedigen. Neutral sein zu wollen, setzte Lessing hinzu, wäre äußerst ungerecht, die gute Sache verlöre dabei. — Vielleicht, bemerkt hier Weiße, liegt in diesen Zumuthungen Lessings etwas Wahres und Gerechtes; aber wenn sie auch Weiße zur rechten Zeit erfahren hätte, er würde ihnen doch kaum eine Genüge gethan haben. Seine natürliche Furchtsamkeit, welche ihren Antheil an seiner Friedensliebe hatte, die Derbheit und Heftigkeit der Klotzischen Parthei wider ihre Gegner; sein Abscheu, sich mit Leuten zu messen, welchen jede Art von Waffen gleichgültig war, würde ihn stets zurückgehalten haben, ihnen Stillschweigen auflegen zu wollen, und sich gegen sie zu erklären; er würde sich kaum haben überreden können, daß es nicht für sein Journal und die Leser desselben besser sein müßte, wenn er sie mit allen Nachrichten über die leidenschaftlichen Kämpfe in der gelehrten Welt verschonte. Er würde besorgt haben, daß der erste Schritt, den er thäte, deren unvermeidlich mehrere nach sich ziehen müßte, zumal da es seine Lobredner absichtlich darauf anlegten, ihn in die Streitigkeiten zu verwickeln. — Daß aber durch diese die innige Freundschaft zwischen Lessing und ihm gestört ward, ist ihm unaufhörlich schmerzhaft geblieben. Zwar bezeigte sich Lessing bei seinem letzten achttägigen Aufenthalt in Leipzig (1775) wieder

1) Dieser Freund wird Nicolai gewesen sein. Durch diesen läßt sich Weiße einmal wegen seines Benehmens bei Lessing (XIII, 192) entschuldigen. „Herr Weiße läßt sich Ihnen empfehlen. Er ist mit den Klotzianern sehr unzufrieden, daß sie sein Lob beständig im Munde haben, da er doch mit ihnen gar nichts will zu thun haben, und nur gar zu gern von allem Streite nichts wissen, und ruhig leben möchte. Gleiche Nachrichten habe ich auch von Hagedorn. Die Leute verachten Klotzen herzlich, aber sie fürchten sich, von ihm mit Koth geworfen zu werden, und schweigen still."

freundschaftlicher gegen ihn und schien die alte Stimmung wieder herstellen zu wollen; aber die schöne Blüthe des gegenseitigen innigen Zutrauens hatte doch gelitten. . . ."

Als die schönste Frucht, welche Lessingen aus diesen Kämpfen erwuchs, dürfte man die Befestigung seiner Verbindung mit Heyne anführen, wenn die sittliche Grundlage dieser Verbindung von Seiten Heyne's auch über Lessings Tod hinaus die volle Prüfung ausgehalten hätte. Die erste Pflicht des Geschichtschreibers, unbedingte Wahrheit, erheischt es, den Leser von Anfang an in den rechten Gesichtspunkt zu versetzen. Ihre Bekanntschaft geht bis auf die Zeit zurück, da Heyne zu Dresden als Copist an der Brühl'schen Bibliothek angestellt war und Lessing auf seiner Reise nach Holland durch Dresden ging. Als Heyne 1763 seinen Sitz in Göttingen genommen hatte, wandte er sich nach kurzem, mit Berufung auf die frühere Bekanntschaft, an Lessing, nach Breslau wegen einer Handschrift des Apollonius Rhodius in der Rhedigerschen Bibliothek, da er diesen Dichter damals noch herauszugeben beabsichtigte. Lessing hatte Heynen (mit ihm in gleichen Alter) [1]) durch seine Ausgabe des Tibullus (1755) schätzen gelernt, und kam ihm daher mit aller Beeiferung für seine Zwecke entgegen. Den Rector Arletius bewog er zu einer ausführlichen Beschreibung des Codex, er selbst bot sich an, nöthigen Falls eine sorgfältige Vergleichung für ihn anzustellen, und machte ihn auf den anderweitigen wichtigen Inhalt desselben Codex aufmerksam. Er bestärkte ihn endlich in seinem fragweise ausgesprochenen Wunsche, den Apollonius ins Deutsche zu übersetzen. „Diese Arbeit ist eben so wenig über Ihre Kräfte, als unter Ihrer Würde. Der Kritiker, der die Schönheiten eines Alten aufklärt und rettet, hat meinen Dank; der aber von ihnen so durchdrungen, so ganz in ihrem Besitze ist, daß er sie seiner eignen Zunge vertrauen darf, hat meinen Dank und meine Bewunderung zugleich. Ich erblicke ihn nicht mehr hinter, ich erblicke ihn neben seinem Alten." —

Die Richtung des Zeitalters zur Anwendung der Philologie auf die Erklärung der alten Kunstwerke und ihrer Geschichte hatte auch Heynen ergriffen. Noch in Dresden hatte er, freilich durch die Noth bewogen, für Lippert die Ausarbeitung des lateinischen Textes zu seinem dritten Tausend Pasten von geschnittenen Steinen übernommen. (Die beiden ersten Tausend der Daktyliothek hatte Christ besorgt, welchem Heyne so gut wie Lessing die erste Anregung auf diesem Felde verdankte.) Dann hatte ihn die Brühlsche Bibliothek, wenn auch flüchtig, mit Winkelmann zusammengeführt; eine nähere Verbindung mit ihm bildete sich erst von Göttingen aus, durch Vermittelung des Ministers von Münchhausen. Wenn Heyne sich vor der Größe und Originalität Winkelmanns beugt, so zeigen wiederum die Briefe des Letzteren, wie viel er für die Reform der Alterthumsstudien auf den deutschen Universitäten, von denen er immer mit

1) Geboren 1729.

einer Art von Abſcheu ſpricht, durch Heynen, und zunächſt in Göttingen, erwartete; Heyne's Verdienſte, als Lehrers und Schriftſtellers, um Archäologie der Kunſt leben in den Annalen dieſer Wiſſenſchaft. Die hiſtoriſche Gelehrſamkeit, doch entkleidet von der dem Künſtler nachſchaffenden Phantaſie, ſo wie dem Scharfſinn höherer philoſophiſcher Combination, das iſt ſein Geſchäft, dies beſtimmt ſeine Stellung zu Winkelmann einer- und Leſſing andrerſeits. Wer, „als ſein gekrönter Lobredner", von Winkelmann geradehin ſchreiben konnte, er ſei „ganz zufälliger Weiſe in das antiquariſche Studium geworfen worden", zeigt durch dieſes einzige Wort, [1]) daß er zum Lobredner deſſelben wenig innern Beruf hatte. Ueberall ſchimmert in Heyne's Betrachtungen über Winkelmanns Hauptwerk der Gedanke durch, daß das Ganze ein Roman, das Einzelne voller Irrthümer ſei, daß auf den Trümmern von Winkelmanns unſterblichem Werke ein neuer Bau aufgeführt werden müſſe. Vielleicht! Gewiß aber nur durch einen andern Winkelmann! — So hat Heyne ſich wohl um ſo ſtärker von Leſſing, dem Gegenſatze Winkelmanns, in vielen Stücken hinziehen laſſen? Eben ſo wenig! Er hat ja als Herausgeber von Herders kritiſchen Wäldern den Verfaſſer des Laokoon zu einem Sophiſten gemacht [2]), und noch in einem Briefe an Leſſings Nachfolger an der Bibliothek zu Wolfenbüttel gar ſich dahin erklärt, daß er jenen für einen Antiquar ſo wenig, als für — einen Bibliothekar gelten laſſe! [3]) Wie peinlich, einen Heyne unter den Verkleinerern von Winkelmann und Leſſing anzutreffen! Er ſah nicht ohne Neid zu dem ihm unerreichten Lorbeer dieſer Heroen hinauf, und Leſſingen fürchtete er! Genug, das ſind Thatſachen, welche uns mahnen, den heißen Ausdruck der Verehrung und Bewunderung vor Leſſings Genie und

1) In der Vorrede der antiquariſchen Aufſätze. Dieſes unglückliche Wort gab C. Morgenſtern (Johann Winkelmann. Leipzig 805) Anlaß zu lebhaften Entgegnungen. S. 38—39. „Winkelmann zufälliger Weiſe in das antiquariſche Studium geworfen! — — — Dann iſt alle Thätigkeit des Genies Zufall, ſelbſtthätige Kraft, freie Wahl des Menſchen ſind Worte ohne Sinn. Nein, nein...."

2) Herders Werke, zur ſchönen Lit. und Kunſt XIII, S. 8. „Leſſings Behauptungen im Laokoon, die man damals unbedingt als Kunſtgeſetze annahm, behagten meinem einfachen geraden Sinn und Gefühle (!) wenig; leicht war ich alſo für die kritiſchen Wälder eingenommen.... Der Scharfſinn, mit welchem ich Leſſings Sätze geprüfet, ſeine ſophiſtiſchen Spitzfindigkeiten berichtiget ſah, kamen meinen eignen Anſichten und Gefühlen ſo wohlthätig zu ſtatten" u. ſ. w.

3) Ueberlieferungen zur Geſchichte u. ſ. w., herausg. von F. A. Ebert. Dresden 1826. 1. Band S. 18. Auszüge aus Briefen Heyne's an den Bibliothekar Langer (Leſſings Nachfolger) zu Wolfenbüttel, S. 20: „1801. 29. Nov. „Sie öffnen mir den Mund über Ihren berühmten Vorgänger als Bibliothekar endlich. Meine Meinung laut zu geſtehen, es iſt und war ein Fanatismus der Eitelkeit von denen, die mit ihm in Verbindung geſtanden haben wollen, weil ſie ſich dünkten, nun auch etwas zu bedeuten, daß man ihn zu Allem machte, und alſo auch zum Bibliothekar und Antiquar, und wozu weiß ich noch? —" Hierzu bemerkt Ebert: „Wie ungerecht dieſes Urtheil ſei, ſo charakteriſirt es doch den Verfaſſer der Lobſchrift auf Winkelmann zu ſehr, um hier übergangen zu werden...."

Wissen in den Schriften Heyne's und seinem Briefwechsel (so lange Lessing lebte) auf ihren wirklichen Werth zurückzuführen.

Es geschah bei Gelegenheit der Recension von Winkelmanns Monumenti inediti in den Göttinger gelehrten Anzeigen (1769), daß Heyne Lessings in seinem Verhältnisse zu Winkelmann gedachte. Nachdem er ihre abweichende Meinung über das Alter des Laokoon berichtet, ohne auszusprechen, auf wessen Seite er trete (in den antiquarischen Aufsätzen später nimmt er aber entschieden für Lessing Parthei), kommt er auf die oben bereits besprochene Hypothese Lessings von dem Borghesischen Fechter, welche Winkelmann mit Stillschweigen überging, und „diese Vorbeilassung, bemerkt Heyne, gereicht Winkelmann zur Ehre, er hätte Lessingen sagen müssen, daß er jenen Fechter mit einer Statue in Florenz verwechselt hat" u. s. w. Diese Aeußerung war verletzend. Lessing war durch die Art und Weise, wie in den Göttinger Anzeigen in den letzten Jahren seiner gedacht wurde, schon gereizt, namentlich durch die Berichte über Laokoon und Minna von Barnhelm. Der erstere (der aber unmöglich von Heyne herrühren konnte) war eben so wenig des Gegenstandes, als des Verfassers würdig, was man auch in Beziehung auf Winkelmann sagen kann, in der Weise, wie er Lessing gegenüber gestellt wird.[1]) Die wenigen Zeilen über das Lustspiel gleiten darüber, wie über eine Alltäglichkeit hin und fallen in einen spöttischen Ton. Die Hervorhebung eines an sich unverdienten Tadels, nicht ohne Beimischung einer beschämenden, an sich überflüssigen Bemerkung, erregte jetzt Lessings Zorn, und so giebt er in dem dreizehnten der antiquarischen Briefe dem Göttingischen Gelehrten (den er sehr wohl erkannt hatte) seine Stelle ohne Weiteres neben einem Klotz und dessen Freunden. Winkelmann also hat ihm die Verwechselung mit dem Fechter aus Großmuth nicht aufmutzen wollen. „Aber der Recensent ist so großmüthig nicht: er mutzt mir sie auf. Bei allem, was mir werth ist! ich wollte diesem für seine Aufrichtigkeit, so sehr sie mich auch beschämen möchte, unendlich verbundener sein, als dem Herrn Winkelmann für seine Großmuth, die mich lieber nicht belehren, als beschämen will! . . . Ich werde die erste Gelegenheit ergreifen (mit dieser prägnanten Bemerkung schließt Lessing), den Göttinger Gelehrten inständig um eine nähere Erklärung zu bitten." Wer sich beeilte, ihm diese Erklärung zu geben, war Heyne. Er schrieb (den 17. October 1768) an Lessing, bezeugte sein Bedauern über die Fassung jener Stelle, welche Lessings Empfindlichkeit erregt, und welche „etwas Beleidigendes" für ihn habe. Dann erkennt er an,

1) Um diese Vermuthung durch ein äußeres Zeugniß zur Gewißheit zu erheben, wünschte ich den Namen des Recensenten aus dem, von Reuß der Tübinger Universitätsbibliothek vermachten Exemplar der Göttingischen Gelehrten Anzeigen, wo Reuß bekanntlich die Verfasser beigeschrieben hat, zu erfahren. Von Prof. Keller bin ich belehrt, daß jene Aufzeichnungen von Reuß's Hand erst aus der Zeit seiner Anstellung in Göttingen herrühren, daher bei den Anzeigen vom Laokoon und Minna noch gar keine Namen beigeschrieben sind.

daß Leſſing bei dem Vorgheſiſchen Fechter ſich keine Verwechslung zu Schulden kommen ließ und verſpricht, ſeinen eignen Irrthum in den Göttinger Anzeigen zu widerrufen, was auch geſchehen iſt. Er hofft (eine Anſpielung auf den Anfang der antiquariſchen Briefe) wenigſtens keinen unverzeihlichen Fehler begangen zu haben, der ihm ſeine Achtung und Freundſchaft entziehen könnte.

Leſſing antwortete ihm vom 5. Januar 1769: „Daß Niemand, als der Prof. Heyne die Recenſion von Winkelmanns Monumenti könne gemacht haben, ſagte ich mir gleich ſelbſt. Aber was mich darin anging, hielt ich für die Interpollation eines Freundes, wie ich deren in Göttingen mehrere haben muß. Denn was in den dortigen Anzeigen ſeit einigen Jahren von mir recenſirt worden, hat alles einen Ton — von dem ich es frei bekenne, daß er mich jederzeit ſehr beleidigt hat. Ich berufe mich unter Andern auf das Urtheil von meiner letzten Komödie.“ Heyne's Zuvorkommenheit und Offenheit hatte ihn gewonnen, und keinen beſſern Beweis ſeines Vertrauens konnte er ihm jetzt geben, als daß er den Wunſch ausſprach, ihm diejenigen (antiquariſchen) Briefe im Manuſcript zuſchicken zu dürfen, die in dem zweiten Theile von ihrem Streite handeln ſollten. Die Zeit war aber zu kurz, dieſes Vorhaben auszuführen, und Leſſing konnte ihm dieſe Briefe nur gedruckt überſenden. Hier ſchließt er vor dem Publikum ſeinen Frieden mit Heyne, als einem Manne, „gegen den man mit Ehren Unrecht haben könne.“ Er ſagte dies, ohne ihn zu nennen: „um Sie auf keine Weiſe mit einem Menſchen zu compromittiren, der ſeit einiger Zeit, wie ein raſender Hund, alles anfällt, wovon er weiß, daß es in einiger Verbindung mit mir ſteht.“ Von jetzt ab läßt auch Heyne keine Gelegenheit vorüber, Leſſingen ſeine Hochachtung öffentlich zu bezeugen, in der Ausgabe ſeines Virgil (in den Excurſen über den Laokoon und den Schild des Aeneas) und in den antiquariſchen Aufſätzen. Leſſings nachmalige Anſtellung an der Bibliothek zu Wolfenbüttel und die dadurch hervorgerufene neue Richtung ſeiner Thätigkeit giebt ihrem Briefwechſel neue Nahrung. Als Heyne ſeine Vorleſung über den Kaſten des Cypſelus an Leſſing überſandte, hielt er es für nöthig, zu bemerken, er halte ſich für verſichert, daß er (Leſſing) am Ende auch eine Verſchiedenheit der Meinung für keine Beleidigung anſehen werde. „Es wäre eine Beleidigung, dies auch nur zu beſorgen“ (XIII, 221). Worauf Leſſing erwidert (XII, 269): „Ob mich der Widerſpruch, womit Sie mich beehrt haben, beleidigen könne? — Wenn gewiſſe Männer mich nicht beſſer kennen, ſo ſollten ſie wenigſtens ſich ſelbſt beſſer kennen. Mag doch von uns beiden Recht haben, wer da will, wenn nur Klotz nicht Recht hat. . . .“ Als Leſſing zuletzt die antiquariſchen Studien über ſeine theologiſchen Kämpfe in den Hintergrund ſtellte, ſchrieb ihm Heyne bei der Ueberſendung des zweiten Stücks der antiquariſchen Abhandlungen vom 19. Juni 1779: „Warum haben Sie doch aufgehört, unſer Meiſter im antiquariſchen Fache zu ſein! Wenn ich wüßte, daß der Patriarch Göze daran Schuld wäre, ſo haßte ich dieſen Mann noch herzlicher.“ — —

So Heyne, und zwanzig Jahre nach Leſſings Tode will er ihn ganz aus der Zunft der Antiquare weiſen. Wenn Heyne von einer jüngern Generation, unter der Anführung von J. H. Voß und F. A. Wolf, eine Behandlung erfuhr, die an den von ihm ſo tief verachteten Klotz erinnerte, wenn Voß ihn geradezu mit Klotz zuſammenſtellte, hat er es nicht an Leſſing ein wenig verſchuldet?[1])

Goethe (mit dieſer Betrachtung ſchließe ich dies Kapitel) macht an der Stelle in ſeinem Leben, wo er von ſeinen Studienjahren in Leipzig handelt,[2]) die Bemerkung: „Es war damals in der Literatur eine ſchöne Zeit, wo vorzüglichen Menſchen noch mit Achtung begegnet wurde, obgleich die Klotziſchen Händel und Leſſings Antworten ſchon darauf hindeuteten, daß dieſe Epoche ſich bald ſchließen werde.“ Schon damals ſetzten manche die Zerfallenheit in der Literatur ganz allein auf Leſſings Rechnung[3]); aber wie in der phyſiſchen Welt ohne Stürme nur Fäulniß um ſich greifen würde, ſo thut zu gewiſſen Zeiten auch der geiſtigen Welt ein Luther oder ein Leſſing Noth, bis nach der Scheidung des Echten und Wahren der Friede auf neuen Grund ſich wieder aufbaue.

Elftes Kapitel.

Zu den getäuſchten Erwartungen Leſſings über die Wiedergeburt des deutſchen Theaters, die Hebung und Verbeſſerung des deutſchen Buchhandels zum Vortheil der beſſern Literatur, trat um die letzte Zeit ſeines Aufenthalts in Hamburg eine neue hinzu, welche mit den eben genannten in einer gewiſſen Verbindung ſtand: ich rede von der Erwartung eines goldenen Zeitalters der Poeſie und Wiſſenſchaft durch den Schutz des jungen Kaiſers Joſeph II.

Von Klopſtock ging urſprünglich dieſe Erwartung, gingen die erſten Schritte zu ihrer Verwirklichung aus; er hat uns auch die Geſchichte derſelben hinterlaſſen.[4]) Er ſchrieb im Jahre 1767 Hermanns Schlacht, ein Bardiet für die Schaubühne (wie er es nannte), wobei es ihm vorzugsweiſe um Anfeuerung des vaterländiſchen National-Gefühls zu thun war. „Ein National-

1) Ueber Heyne findet ſich unter Danzels Papieren folgende Bemerkung. „Daß er ſich in der Vorrede zu den kritiſchen Wäldern über Leſſings Spitzfindigkeiten auslăßt, iſt bekannt. Es macht ſich bei Heyne entſchieden eine gewiſſe Verſtimmung geltend, die Leſſing ſehr wohl durchfühlte. Der ſchwache Mann mochte ihn ins Geheim fürchten.“

2) Werke XXV, 180.

3) „Ich beklage mit Ihnen (ſchreibt Flögel an Klotz den 20. Juni 1770) die ſchändliche Zerrüttung, welche unſerm gelehrten Deutſchland allerdings zum ewigen Schimpf gereicht. . . . Offenbar iſt, daß die antiquariſchen Briefe den erſten Ton angaben und den Anfang zu einer Schandchronik gemacht haben. . . . (Nur vergißt Flögel, daß es Klotz war, der den Anfang dazu gemacht hatte!)

4) In der deutſchen Gelehrtenrepublik, Werke XII, 412—428, und in ſeinen Briefen. (Klopstock und ſeine Freunde, von K. Schmidt. Halberſtadt 1810).

gedicht interessirt die Nation, die es angeht", schrieb er bedeutsam an Gleim aus Kopenhagen, den 19. December 1767.[1] Bevor dieses Stück (in der Druckerei von Bode und Lessing) der Presse übergeben wurde, bildete sich in Klopstocks Kopfe der Plan zu einer durch Kaiser Joseph II. ins Leben zu rufenden Anstalt für Kunst und Wissenschaft, welchen er Ende April 1768 dem Fürsten Kaunitz in Wien schriftlich übersandte, und zwar durch Vermittelung des kaiserlichen Gesandten in Kopenhagen, Grafen Dietrichstein.[2] Der Plan führte die seltsame Ueberschrift: Fragment aus einem Geschichtschreiber des neunzehnten Jahrhunderts. Die Stimme eines Propheten sollen wir hier hören. Wie wenig ist diese prophezeihte Geschichte in Erfüllung gegangen! Es heißt darin: „Der Kaiser sah die Bewegung, in der die Nation (1768!) war, und daß er in einer Periode lebte, die seine Vorfahren vergebens würden haben hervorbringen wollen; ein junger Kaiser, der den Geist Karl des Fünften in sich fühlte. — Er ergriff den Augenblick des Anlasses und entschloß sich zu sein, was er, weil er vaterländisch dachte, zu sein verdiente." ... Hier kann jedoch der Verfasser den mißlichen Gedanken nicht unterdrücken, daß man „darauf Verzicht leisten mußte, eine kaiserliche Druckerei zu errichten, und die besten Werke zum Vortheil ihrer Verfasser zu drucken, weil es schwer war, auszumachen: welchen Grundsätzen die Censoren folgen müßten, wenn es auch bei den Büchern nicht in Betracht kommen sollte, ob die Verfasser Katholiken oder Protestanten wären." Wodurch diese Anstalt sich von allen bisherigen Akademien der Welt auszeichnen sollte (ohne überhaupt eine Akademie zu sein) war „die Ausspähung des bescheidenen Verdienstes" und die Unterstützung junger Genies. Darauf kommt die Hebung des deutschen Theaters, wobei unserem Lessing seine Stellung zugewiesen wurde. „Lessing und Gerstenberg, die Unteraufseher der Schaubühne (über ihnen nemlich sollte im Namen des Staates der Oberaufseher stehen) wählten sowohl die deutschen Stücke, die gespielt, als die ausländischen, die für die Vorstellung übersetzt werden sollten. Sie hatten die Gewalt, ohne Jemandem von dem Gebrauche derselben Rechenschaft zu geben, Schauspieler anzunehmen und fortzuschicken. Sie gaben ihnen zugleich Unterricht in der Kunst der Vorstellung und bereiteten sie zu jedem neuen Stücke. Bei der Wahl der Stücke wurde nicht allein auf ihre poetische, sondern auch auf ihre moralische Schönheit gesehen. In Absicht auf letztere hatte der Oberaufseher den streitigen Fall zu entscheiden! Denn dieser höchst wichtige Punkt ist nicht die Sache der Kunst, sondern des Staats. ..." Hierauf handelt Klopstock von der Wichtigkeit und der Schwierigkeit, eine Geschichte unseres deutschen Vaterlandes schreiben zu lassen, wozu mehr Zeit gehöre, als die Schaubühne zu heben, oder ein Singhaus einzurichten. ..."

1) Klopstock und seine Freunde II, 197.
2) Nicolai zu Lessings Briefen vom 21. Octob. 1768 (XII, 209).

Die Sache wurde Anfangs im größten Geheim gehalten; Lessing gehörte zu den wenigen der Eingeweihten. Bereits zur Ostermesse 1768 in Leipzig ließ er ein Wort davon gegen Nicolai fallen. Klopstock führte unterdessen einen lebhaften Briefwechsel nach Wien, vorzüglich mit dem Grafen Wellsberg. Es ward beschlossen, daß Klopstock dem Kaiser Hermanns Schlacht feierlich zueignete. Die Erlaubniß dazu wurde von Wien aus ertheilt, nachdem einige Stellen, welche einen tadelnden Seitenblick auf den König von Preußen enthielten (welcher hier durchweg gegen den „vaterländischen" Kaiser als Folie dienen sollte) gestrichen waren. An seine Mutter schrieb Klopstock den 4. October 1768: „Ich will Ihnen nur kurz die angenehme Nachricht geben, daß der Kaiser entschlossen ist, die Wissenschaft in Deutschland zu unterstützen. Ich habe bis jetzt nur vorläufige Nachrichten bekommen, und erwarte nächstens umständlich ihre Briefe von dem Grafen Wellsberg. Die Sache kann von wichtigem Erfolg für alles werden, was die Wissenschaften Nützliches haben." Lessing theilte Klopstocks Hoffnungen. Nicolai zeigt er an (XII, 209), daß Klopstocks Hermann jetzt gedruckt werde, und zu einer Absicht, die eine zweite Messiade wird, wenn sie ihm gelingt. Er hatte vor, Klopstock in Kopenhagen zu besuchen, was er ihm versprochen hatte, obschon er sich bereits mit seiner italienischen Reise trug; ohne Zweifel, um den großen Plan mit ihm persönlich durchzusprechen.

Im Juli 1769 erschien endlich Hermanns Schlacht mit der berühmten Zuschrift an Kaiser Joseph II., worin aus allzufeuriger Hoffnung das, was vorerst noch frommer Wunsch war, als That hingestellt ist, weil es, nach des Dichters Ueberzeugung, „beschlossen ist, und geschehen wird." Er hört schon „die unentweihte Leier der Dichtkunst erschallen," und sieht schon „die Geschichte aufstehen, den goldenen Griffel nehmen und sich dem dauernden Marmor nähern. . . ." Klopstocks und seiner Verehrer Erwartungen wurden aufs höchste gespannt, als ihm zur Anerkennung durch den kaiserlichen Gesandten in Kopenhagen das Brustbild des Kaisers in Gold mit Brillianten übergeben wurde. Nur in Preußen, wo vaterländischer Stolz auf den großen König die Augen schärfte, wenngleich Rauler seine Ode auf den Kaiser machte (XIII, 196), nahm man Klopstocks Zueignung und die ihm zuertheilte Anerkennung mit ungläubigem Zweifel auf, der, wie gerechtfertigt auch durch den Erfolg, bei Lessingen Mißstimmung hervorrief. Gleim schrieb ihm den 9. März 1769: „Und wäre es alles wahr, so machte es, lieber Lessing, Ihrem Freunde, dem Grenadier, nur halbe Freude, weil der Stifter nicht sein Friedrich ist. Ein wenig weiter wären wir gewiß, wenn, anstatt des Lappländers Maupertuis [1]), seit 1740 ein Lessing Präsident einer deutschen Akademie in Berlin gewesen wäre." Nicolai'n nahm Lessing es übel, daß er sich über „die Kolonie von Gelehrten,

1) Anspielung auf Maupertuis Reise und Leitung der Gradmessung in Lappland im J. 1736, die ihm einen Ruf in Europa gründete.

die nach Wien gehen ſollte", in einem luſtigen Tone äußerte. Nicolai lehnte den Vorwurf der Spötterei von ſich ab, machte aber die Gegenbemerkung, welch eine Freiheit im Denken und Schreiben wohl an einem Orte herrſche, wo man noch kürzlich Mendelsſohns Phädon conſiscirt hätte.

„Die ganze Sache (dies habe ihm Gleim im Ernſt verſichert) ſei ein Finanzprojekt, weil man glaubte, daß wenn die berühmteſten Gelehrten ihre Werke in Oeſterreich drucken ließen, durch den Buchhandel unglaubliche Summen ins Land kommen würden." Das ſtellte Leſſing ganz in Abrede; Gleim habe nur von dem Projekte in Wien ſo reden wollen, wie man es allenfalls in Berlin noch einzig und allein goutiren könnte. „Wien mag ſein wie es will, fügt er hinzu (vom 25. Auguſt 1769. XII, 234), der deutſchen Literatur verſpreche ich doch immer noch mehr Glück, als in Eurem franzöſirten Berlin. Wenn der Phädon in Wien conſiscirt iſt: ſo muß es blos geſchehen ſein, weil er in Berlin gedruckt worden, und man ſich nicht einbilden können, daß man in Berlin für die Unſterblichkeit der Seele ſchreibe. Sonſt ſagen Sie mir von Ihrer Berliniſchen Freiheit, zu denken und zu ſchreiben, ja nichts. Sie reducirt ſich einzig und allein auf die Freiheit, gegen die Religion ſo viel Sottiſen zu Markte zu bringen, als man will. Und dieſer Freiheit muß ſich der rechtliche Mann nun bald zu bedienen ſchämen. Laſſen Sie es aber doch einmal einen in Berlin verſuchen, über andere Dinge ſo frei zu ſchreiben, als Sonnenfels in Wien geſchrieben hat; laſſen Sie es ihn verſuchen, dem vornehmen Hofpöbel ſo die Wahrheit zu ſagen, als dieſer ſie ihm geſagt hat; laſſen Sie einen in Berlin auftreten, der für die Rechte der Unterthanen, der gegen Ausſaugung und Despotismus ſeine Stimme erheben wollte, wie es jetzt ſogar in Frankreich und Dänemark geſchieht: und Sie werden bald die Erfahrung haben, welches Land bis auf den heutigen Tag das „ſklaviſchſte Land von Europa iſt." Noch ſo will Nicolai dieſen Vorausſetzungen über das größere Maaß von Gedanken-Freiheit in Wien keinen Glauben ſchenken. Von Sonnenfels will er nichts hören. Wenn der dem niedern Adel ein paar Wahrheiten ſagt, ſo bücke er ſich zugleich deſto tiefer vor dem höhern Adel, und vor allem, was die Kaiſerin thut. In allgemeinen Ausdrücken wider den Despotismus und für die Rechte des Volkes ſchreiben, werde man in Berlin gern erlauben; was man aber zur nähern Anwendung auf Preußen ſagen würde, wiſſe er nicht: ſo wenig, als was man in Wien zu einer nähern Anwendung auf Oeſterreich ſagen würde. „Ueberhaupt, mein liebſter Freund, ſchlagen Sie die Volte, und ſchieben mir die politiſche Freiheit zu ſchreiben für die gelehrte unter. Sobald ich in einem monarchiſchen Staate lebe, und alſo an der Regierung keinen Antheil habe, kann ich jene entbehren; ich kann ſchweigen: denn warum ſollte ich mir, mit Ihren Worten zu reden, aus einem ungewiſſen Freunde einen gewiſſen Feind machen? Aber die gelehrte Sclaverei, in der man bisher in Wien gelebt hat, daß man faſt alle guten Bücher nicht einmal leſen darf, iſt gewiß unerträglich. Selbſt der Grund zur Confiscation des Phädon,

den Ihr Witz dem Herrn von Swieten leihet, ist die schlimmste Satire auf die Wiener Denkungsart. Denn hätte man daselbst ein so krasses Vorurtheil, daß alle in Berlin gedruckte Bücher wider die Religion oder wider die Unsterblichkeit sein müßten; und könnte blos dies zur Confiscation eines Buches in Wien hinlänglich sein, so hätte ich mehr Recht, als ich wirklich habe." [1]) Dieses und anderes, was Nicolai über die Zustände in Wien vorbringt, war nur zu sehr gegründet. Die Angelegenheit verklang in kurzem ganz und selbst die Klopstock erwiesene Auszeichnung entging dem Spotte nicht. [2]) Die Hoffnungen auf einen deutschen Kaiser, wie Klopstock sich ihn im Jahre 1769 dachte, erblaßten von selbst, je mehr das Regierungssystem Josephs II., die ganze Richtung seines Geistes und Charakters heraustrat. [3]) Da kam auch Lessing von seinen, im Unmuth gegen den Staat Friedrich des Großen, gefaßten Vorurtheilen für die vermeinte Geistesfreiheit in Oesterreich von selbst zurück; und wenn wir ihn einige Jahre später eine Versetzung nach Wien wünschen und betreiben sehen werden, so waren eigenthümliche persönliche Gründe im Spiele, mit deren Verschwinden die ganze Lust sich wieder verlor. Eine Aufforderung, welche (durch eine von Bode herbeigeführte Veranlassung) im April 1669 von Wien an ihn erging, mit einem jährlichen Gehalt von 3000 Gulden die Stelle eines Dramaturgen und Theaterdichters anzunehmen, lehnte Lessing nach kurzen Verhandlungen ab; denn um das Theater mochte er sich nicht mehr bekümmern. Auch war er eben zu voll von seinem Plane einer Reise nach Italien. [4]) — Hierher gehört folgender Auszug eines Briefes von Bode an Gleim, den

1) Man vgl. Heinse an Gleim den 17. April 1772 (Briefe zwischen Gleim, Heinse und J. v. Müller I, 72). „Ein Schauer überläuft mich, wenn ich nur an Wien denke." (Hier erzählt er Beispiele von einem Wiener Censor, der Wielands Agathon einem Officier wegnahm, auf die Erde warf und mit Füßen trat, dasselbe einem Enkel des Linné mit Lafontaine's Contes et fables that, und setzt hinzu: „Die Wiener Barden haben deswegen ihre Harfen ergriffen, damit man den Vorwand entfernen möchte, unter welchem man große Männer dahin ziehen wollte, z. B. Wielanden, Lessingen, Klopstocken, weil man den Männeen vorwarf, sie legten sich nicht auf die deutsche Literatur."

2) Kurze Zeit, nachdem Klopstock des Kaisers Bildniß mit Diamanten besetzt erhielt, las man im Reichspostreuter vom 10. Jan. 1770 aus Wien: „Am 6ten dieses haben seine Maj. der Kaiser die Gnade gehabt, dem dermaligen holsteinischen Pferdelieferanten S. L. zur Bezeugung Ihrer Zufriedenheit über dessen bisherige gute Lieferung nicht nur eine öffentliche Audienz zu ertheilen, sondern auch demselben mit Dero Bildniß in Golde zu beschenken." Nicolai's Anmerkungen zu XIII, 187. (Angenzegen versicherten, daß Pferdelieferanten in Altona die erhaltenen kaiserlichen goldenen Bildnisse an einer goldenen Kette trugen.)

3) K. A. Menzel, Neuere Geschichte der Deutschen XII, 1. Abth. 14. Kap. S. 348.

4) An Nicolai den 13. April 1669. XII, 230. „Noch muß ich Ihnen sagen, daß mir von Wien aus sehr ansehnliche Vorschläge gemacht worden. Sie werden aber leicht errathen, daß sie das Theater betreffen, um das ich mich nicht mehr bekümmern mag. Wenn ich also wenigstens meinen italienischen Plan mit diesen Vorschlägen auf eine oder die andere Art nicht verbinden kann; so dürfte ich sie wohl gänzlich von mir weisen. ..."

12. April 1769 (in Danzels Papieren) über Leſſing: „Er hat den Plan gemacht, im Mai nach Caſſel zu gehen, daſelbſt ſeinen Laokoon zu vollenden, und dann geraden Weges nach Italien zu gehen. Ich denke aber, dieſer Plan ſoll ausgeſtrichen werden. Denn ich bin ſo glücklich geweſen, eine entfernte Veranlaſſung zu geben, daß ihm vorige Woche von Wien aus jährlich 3000 Gulden angeboten ſind, wenn er an der daſigen Einrichtung des Theaters durch guten Rath Theil nehmen und jährlich zwei Stücke liefern will. Er hat ſeine Bedingungen zurückgemeldet, und ich hoffe, das Ding wird zu Stande kommen.“ —

Der Plan zu ſeiner italieniſchen Reiſe, welcher gegen Ende des Sommers 1768 in Leſſingen auftauchte, und der ihn über ein Jahr in allem Ernſt beſchäftigte, war kein bloßer Einfall, noch die Folge mißmüthiger Stimmung über die fehlgeſchlagenen Unternehmungen in Hamburg. Schon während ſeines Aufenthalts in Breslau, einige Jahre vor ſeinem Abgange nach Berlin, wie ſchon im Eingange dieſes Buches mitgetheilt wurde, erging er ſich in Entwürfen und Ausſichten: über Wien nach Italien und Griechenland zu reiſen. „Dieſe Ausſichten, ſagt Kloſe, erheiterten ihm manche Stunde in Breslau.“ — Die Beſchäftigung mit der Kunſt und mit den Alterthümern, der er ſich ſeitdem faſt ununterbrochen hingegeben, machten es natürlich, daß die früheren Wünſche jetzt zum Entſchluß reiften. Seinen Freunden, ſeinem eigenen Bruder zeigte er dieſen Entſchluß als bereits fertig und unwiderruflich an. „Auf dem inſtehenden Februar, ſchrieb er dieſem den 24. September 1768, gehe ich mit dem erſten Schiffe von hier nach Livorno, und von da gerades Weges nach Rom. Ich verkaufe alle meine Bücher und Sachen, wovon der Katalog bereits gedruckt und die Auktion auf den 16. Januar angeſetzt iſt.“ [1]) — „Ich gehe künftigen Februar von Hamburg weg (an Nicolai den 28. September 1768). Und wohin? *geraden Weges nach Rom.* Sie lachen; aber Sie können gewiß glauben, daß es geſchieht. . . . Was ich in Rom will, werde ich Ihnen aus Rom ſchreiben. Von hier aus kann ich Ihnen nur ſo viel ſagen, daß ich in Rom wenigſtens eben ſo viel zu ſuchen und zu erwarten habe, als an einem Orte in Deutſchland. Hier kann ich des Jahres nicht für 800 Thlr. leben; aber in Rom für 300 Thlr. So viel kann ich ungefähr noch mit hinbringen, um ein Jahr da zu leben; wenn das alle iſt, nun, ſo wäre

1) Die Auktion wurde nachher auf den 1. Februar und endlich bis auf den 14. Mai 1770 (als Leſſing bereits in Wolfenbüttel war) verſchoben (XII, 248). Die Auktionsanzeige in der Hamburgiſchen Neuen Zeitung vom 26. Jan. 1769 (wie Danzel ſie ſich abgeſchrieben hat) lautet: „Auf den 1. des inſtehenden Februar und folgende Tage ſoll **auf dem Eimbeckſchen Hauſe allhier eine Sammlung auserleſener Bücher, zur klaſſiſchen Gelehrſamkeit, der Geſchichte, den ſchönen Wiſſenſchaften und der Philoſophie gehörig, verauktionirt werden. Es finden ſich in ſelbiger nicht allein viele der ſchönſten und beſten Ausgaben der alten griechiſchen und lateiniſchen Autoren, ſondern auch der vorzüglichſten Schriftſteller und Dichter der lebendigen Sprachen, namentlich der franzöſiſchen, italieniſchen und engliſchen, wie auch ſehr viele hiſtoriſche Werke und Sammlungen, durchgängig wohle onditionirt, zum Theil auch ſehr ſauber und prächtig gebunden**“ u. ſ. w.

es auch hier alle, und ich bin gewiß versichert, daß es sich lustiger und erbaulicher in Rom muß hungern und betteln lassen, als in Deutschland. Von meiner Verbindung mit Boden habe ich mich auch bereits losgesagt, und nichts in der Welt kann mich länger hier halten. Alle Umstände scheinen es so einzuleiten, daß meine Geschichte die Geschichte von Salomons Katze werden soll, die sich alle Tage ein wenig weiter von ihrem Hause wagte, bis sie endlich gar nicht wieder kam." Die Aussicht auf Italien giebt den Briefen an seine Freunde einen ungewohnten Schwung, wie einem, der seine nahe Befreiung erwartet. „Sie sind krank gewesen, liebster Freund (schrieb er an Ramler den 6. November). Aber wie kann man auch in Berlin gesund sein? Alles, was man da sieht, muß einem ja die Gälle ins Geblüt jagen. Kommen Sie geschwind nach Hamburg, wir wollen uns zu Schiffe setzen, und ein paar tausend Meilen in die Welt hineinschwärmen. Ich gebe Ihnen mein Wort, wir kommen gesunder wieder, als wir ausfahren — oder auch gar nicht, welches auf eines hinausläuft. Ich denke nicht, daß mir es in Rom länger gefallen wird, als es mir noch an einem Orte in der Welt gefallen hat. Wenn alsdann das Collegium de propaganda fide einen wohin zu schicken hat, wohin auch nicht einmal ein Jesuit will, so will ich dahin. — Wenn wir einander über zwanzig Jahre wieder sehen, was werde ich Ihnen nicht zu erzählen haben!" —

Muzell-Stosch, der vertraute Freund des im Sommer dieses Jahres so traurig hingemordeten Winkelmann, hörte kaum von Nicolai Lessings Vorsatz, nach Rom zu gehen, als er sich erbot, ihm an den Kardinal Albani und verschiedene Gelehrte in Rom Empfehlungsschreiben mitzugeben. Dies war gar nicht nach Lessings Sinn. Er dachte zwar zu zart, ein so freundliches Anerbieten von der Hand zu weisen, seinem Freunde aber gestand er im Vertrauen (XII, 218), daß er keinen Gebrauch davon zu machen denke. „Ich mag keine Bekanntschaften in Rom, als die ich mir zufälliger Weise selbst mache. Wenn Winkelmann nicht ein so besonderer Freund und Klient von Albani gewesen wäre: so, glaube ich, wäre sein Monumenti auch anders ausgefallen. Es ist eine Menge Schund darin, blos weil er in der Villa Albani steht; von Seiten der Kunst taugt er nicht, und von Seiten der Gelehrsamkeit ist auch nicht mehr darin, als Winkelmann mit Gewalt hineingepreßt. Was ich zu sehen, und wie ich auch zu leben gedenke, das kann ich ohne Kardinäle." „Du willst wissen (schrieb er seinem Bruder XII, 210), ob ich blos auf meine Rechnung oder in Anderer Verbindung nach Rom gehe, weil man verschiedentlich davon rede? Dir kann ich es sagen: blos auf meine Rechnung. Aber laß doch nur die Leute sagen, was sie wollen. . . ." Wir haben schon erwähnt, wie ungern Lessing sich bei dieser Gelegenheit mit Winkelmann vergleichen hörte, was ihm jetzt aus den Zeitungen und aus den Briefen seiner Freunde beständig vor die Augen trat. Es verdroß ihn, daß man sich aller Orten in Deutschland über den Zweck seiner Reise Fragen stellte, im Scherz und Ernst, in wohlmeinender,

mitunter auch in hämischer Weise. Saal, der kaustische Jugendfreund Lessings, damals General-Accise-Inspector in Leipzig (bekannt durch die Uebersetzung von Goldoni's Lustspielen), sagte: „Lessing geht nur von uns, den Protestanten in Rom zu spielen, so wie er in Sachsen den Preußen spielte" (XIII, 155). Die Berliner Spenersche, die Cassseler und Frankfurter Zeitung wollten gar wissen: Lessing ginge nach Italien an die Stelle des in Triest ermordeten Winkelmann als päpstlicher Bibliothekar. Gräve [1]) wollte von Lessings Stiefsohn, König, die Versicherung erhalten haben: Der Antrag zu einer gelehrten Stelle in Rom sei ihm von hoher Hand wirklich gemacht, allein von Lessing wegen der Religionsveränderung, die jedoch blos von Ferne berührt wurde, abgelehnt worden. Vielleicht sind hier verschiedene Zeiten gewechselt. [2]) Ueber diese Nachricht, welche aus der Frankfurter Zeitung in die Braunschweigische überging, die von Zachariä redigirt wurde, erzürnte Lessing sich so, daß er an Ebert den 17. Januar 1769 schrieb: „Wie hat man so heimtückisch gegen mich sein können, ihm nachzuschreiben? Denn Tücke ist es doch gewiß! Ich will nach Italien, um da zu lernen! und hämische Narren kündigen mich als einen Mann an, der hinkömmt zu lehren." — Ebert entschuldigte den guten Zachariä, der gewiß von jeder Tücke fern war, und fügt hinzu: „Ich für meine Person wollte, daß Sie weder um zu lernen, noch um zu lehren nach Italien gingen; Sie könnten beides in Ihrem Vaterlande thun. Ich vergebe es Ihnen gar nicht, wenn Sie Ihren Weg nicht über Braunschweig nehmen; — und wenn Sie sich nicht vorher mit mir und dem Publikum abfinden. Sie verstehen mich wohl. — Doch was ist mit einem Manne anzufangen, der gar keinen Grundsatz hat, als diesen, gar keine Grundsätze zu haben? Aus eben der Ursache kann ich auch leider gar nicht hoffen, Sie in viel wichtigeren Dingen zu bekehren. In Absicht auf diesen Punkt kann ich nur, aus wahrer Liebe zu Ihnen, über Sie seufzen; ja ich möchte weinen, wenn Sie auch gleich darüber lachen, oder mich hier, so wie dort, mit Ihrer gewöhnlichen Antwort abfertigen wollen: „Es kömmt doch nicht dabei heraus."

Frühjahr 1769 kam heran und Lessing war noch in Hamburg. Die Vollendung des zweiten Theils der antiquarischen Briefe und der Gedanke an noch einen dritten verzögerte die Ausführung der Reise von Woche zu Woche. Die Seefahrt nach Livorno hat er aufgegeben. Spätestens im Mai will er je-

1) Lessings Lebensgeschichte. Leipzig und Camenz 1829.

2) In dem Neuen Lausitzer Magazin IX, S. 528 (1831) steht ein Brief Karl Lessings an den Vater, vom 9. Januar 1769, worin er ihn über jenes Gerücht zu beruhigen sucht. „So viel ist gewiß, daß er auf seine eigene Kosten, gegen Ostern ungefähr, nach Italien reist." Außerdem nimmt Karl seinen Bruder gegen den Verdacht in Schutz, als habe er seine Eltern vergessen; er schreibe nur deshalb nicht, weil er für den Vater jetzt nicht thun könnte, was er wünschte. „Glauben Sie mir, setzt er hinzu, für des Bruders gutes Herz wollte ich noch mehr stehen, wie für das meinige selbst. Dächte er aber bei seinem guten Herzen nicht auch allezeit edel, so würde man es nicht so oft verkennen, als es scheint, daß es geschieht."

doch von Hamburg über Göttingen, Cassel und Nürnberg gehen. In Cassel oder Göttingen will er einen Monat oder länger verweilen, um den Laokoon zu vollenden. Doch die Abreise verzieht sich von einer Woche bis zur andern; er hat versprochen, noch gewisse Dinge aus Wien erst mit abzuwarten. Das Haupthinderniß für die Reise mochte anders wo liegen: in seiner augenblicklichen Entblößung der nothwendigen Mittel. Seinem Bruder Karl giebt er den 6. Juli den Auftrag, ihm die vorzüglichsten seiner in Berlin noch vorräthigen Bücher zu notiren, um zu urtheilen, ob es sich der Mühe verlohnte, sie nach Hamburg kommen und verauktioniren zu lassen. „Ich muß alles zu Gelde machen, was ich noch habe, und auch so noch werde ich meine Reise nur kümmerlich bestreiten können. Das Herz blutet mir, wenn ich an unsere Eltern denke. Aber Gott ist mein Zeuge, daß es nicht an meinem Willen liegt, ihnen ganz zu helfen. Ich bin in diesem Augenblicke so arm, als gewiß keiner in unserer ganzen Familie ist. Denn der Aermste ist doch wenigstens nichts schuldig; und ich stecke bei dem Mangel des Nothwendigsten oft in Schulden bis über die Ohren. Gott mag helfen!" —

Lessing vergleicht in einem Briefe an Ebert (XII, 239) seine damalige Lage mit einem Moraſt, in den man immer tiefer hineinsinke, jemehr man sich herausarbeiten wolle. [1])

Selbst nach ziemlich vortheilhaftem Verkaufe seiner Bücher fand er am Ende, daß ihm nicht einmal für ein Jahr in Rom zu leben übrig blieb.

Da gelangte, wie zur Rettung, im October 1769 im Namen des Erbprinzen Ferdinand von Braunschweig durch den Professor Ebert am dortigen Carolinum, der Antrag an Lessing, die Stelle eines Bibliothekars in Wolfenbüttel anzunehmen. Damit war eine Einladung des Erbprinzen nach Braunschweig verbunden, sobald er von Berlin, wo er sich eben aufhielt, zurückgekehrt sein würde. Lessing betrachtete diesen Ruf als einen höhern Wink, und sein Entschluß war bald gefaßt. „Es ist auf alle Weise meine Schuldigkeit (antwortete er Ebert [2]) den 11. October 1769) nach Braunschweig zu kommen, um dem Erbprinzen in Person für die Gnade zu danken, die er für mich haben will; es mag davon so viel oder so wenig wirklich werden, als kann. Erwarten Sie mich also künftigen Monat zuverlässig, und brauchen Sie diese Zwischenzeit, alles nach Ihrem besten Gutdünken einzuleiten. Ich bin sehr überzeugt, daß Ihnen mein Vortheil angelegener ist, als mir selbst." —

Diesem Briefe legte er zwei Exemplare seiner eben erschienenen Untersuchung: Wie die Alten den Tod gebildet, bei. Das eine Exemplar stellte er dem Freunde anheim, wenn er es etwa für rathsam hielte, es dem Prinzen

1) Karl Lessing schreibt, ohne Zweifel eine Reminiscenz aus diesem Briefe, in Lessings Leben S. 307: „Lessing kam dadurch auf einmal aus einem Sumpfe, in den er immer tiefer hinein gerathen war, je mehr er sich herausarbeiten wollen."

2) Dessen Zuschrift ist nicht erhalten.

gelegentlich zu zeigen. „Denn es ihm ausdrücklich in meinem Namen überreichen zu lassen, würde mehr sein, als eine Streitschrift mit Klotzen verdiente."

Kein anderer als Ebert war es, dieser durch Witz, Geschmack und umfassende Kenntniß, vorzüglich der englischen Sprache und Literatur, verdiente Schriftsteller, welcher bei seinem vertrauten Umgange mit dem Erbprinzen von Braunschweig, der ihn als einen Lehrer und Freund verehrte, Lessings Berufung in Anregung gebracht hatte und mit allem Feuer betrieb. Ebert, ein geborener Hamburger (geb. 1723) hatte Lessingen (1767) bei einem Besuche in seiner Vaterstadt kennen gelernt und bald die herzlichste Freundschaft mit ihm geschlossen, welche sich durch die Geradheit und Aufrichtigkeit seiner oft scherzhaften Aeußerungen ebenso kund giebt, als durch seine warme Verehrung. In dem darauf folgenden Jahre machte Eschenburg, Hofmeister am Carolinum zu Braunschweig, nach Hamburg, seiner Vaterstadt, eine Reise, und nahm an Lessing ein Schreiben von Ebert mit, worin er ihm diesen bescheidenen, damals noch jungen Gelehrten, später eine Zierde in Lessings Freundes-Kreise, empfahl. Lessing ließ jenem gleich nach der ersten Bekanntschaft Gerechtigkeit wiederfahren und setzte große Hoffnungen auf ihn. „Ich dächte (schrieb er an Ebert zurück) wir machten uns die guten Köpfe, welche heranwachsen, ja auf alle Weise zu Freunden. Sie möchten sonst, anstatt in unsere Fußtapfen zu treten, uns die Schuhe austreten." (XII, 206.) Schon zu Anfange des Jahres 1769 muß Ebert, welcher seinen „unzufriedenen und unbeständigen Lessing" kannte, und der in seiner Entfernung von Deutschland einen unwiederbringlichen Verlust beklagte, den Gedanken gefaßt haben, ihn nach Braunschweig zu bringen und festzuhalten. Darum drang er so in ihn, den Weg nach Italien wenigstens über Braunschweig zu nehmen. Er hatte von Lessings Vorhaben an der Tafel des Erbprinzen gesprochen und „man war der Meinung" (wie er sich ausdrückt), daß er Winkelmann mehr wie ersetzen könne." Einige Zeit darauf las Ebert dem Erbprinzen einen von Lessings Briefen, so wie einige Stücke aus den antiquarischen Briefen vor. „Sie gefielen ihm so sehr (schrieb er an Lessing), daß er dadurch noch begieriger wurde, Sie kennen zu lernen, welches nicht anders geschehen kann, als wenn Sie über Braunschweig gehen." Von diesem Wunsche bis zu dem Plane, Lessing ganz für Braunschweig zu gewinnnen, war nur ein Schritt bei einem Prinzen,[1]) welcher, nach Art der großen Seelen des Alterthums, den Heldenruhm des Feldherrn mit der Achtung vor den Heroen des Geistes in Poesie und Philosophie verband, der, wie zur Zeit kein anderer deutscher Fürst, sich freute, sie im eigenen Vaterlande zu finden, ja aufzusuchen. So hatte er bei seinem Aufenthalte in Berlin, unmittelbar bevor er Lessingen erwartete, die Bekanntschaft Moses Mendelssohns gemacht, hatte mehrere Unterhaltungen mit ihm, und war über die neue Bekanntschaft

1) Ich beziehe mich hauptsächlich auf (C. F. Pockels) Karl Ferdinand Herzog zu **Braunschweig und Lüneburg. Tübingen 1809.**

sehr erfreut. Moses versprach, ihm seine neue Ausgabe des Phädon zu schicken, und der Erbprinz, sich mit ihm in eine Correspondenz einzulassen. Dies meldet Ebert an Lessing und fügt hinzu: „Er wünscht sehr, daß es möglich wäre, auch ihn zu uns herzuziehen. Vielleicht können Sie dazu etwas beitragen." Seit dieser Zeit war Mendelssohn, so oft er nach Braunschweig kam, am Hofe des Erbprinzen ein gern gesehener Gast. Auf Lessing konnte nichts, einen gewinnenderen Eindruck hervorbringen, als diese Mittheilung. „Ich wüßte nichts in der Welt, antwortete er, wodurch sich der Prinz meiner ganzen Ergebenheit und Verehrung mehr hätte versichern können, als dadurch, daß er Bekanntschaft mit meinem ältesten und besten Freunde in Berlin hat machen wollen. Daß sie einander gefallen würden, war kein Zweifel; und was wollte ich nicht drum geben, wenn es möglich wäre, daß ihn der Prinz aus jenem Orte ziehen könnte, wo ich weiß, daß er ganz gegen seine Neigung ist!"

Nachdem Lessing die Rückkunft des Erbprinzen (auf den 1. November) erfahren hatte, welcher bereits seiner Ankunft mit Verlangen entgegen sah (auch der alte Herzog Karl hatte über der Tafel gesagt, daß Lessing nächstens herkommen werde), so verzögerte sich die Abreise noch um einige Wochen, weil Lessing seine Einrichtungen für den möglichen Fall traf, daß er die Reise nicht zweimal machte. Und dies fiel ihm nicht leicht. Er gesteht es dem Freunde offenherzig. „Ich bin leider hier so tief eingenistet, daß ich mich gemächlich losreißen muß, wenn nicht hier und da ein Stück Haut mit sitzen bleiben soll. Besonders wenn ich es so einrichten will, daß ich allenfalls nicht wieder kommen dürfte." Endlich machte sich Lessing zwischen dem 18. und 20. November auf den Weg und ging über Celle, wo er eins und das andere abzuthun hatte. Ebert hatte alle Vorbereitungen, die etwa noch in Ansehung seines künftigen Amtes nöthig sein mochten, übernommen und auch für eine bequeme Stube in einem Hause gesorgt, in welchem ein Freund Eberts und vieljähriger Verehrer Lessings (den dieser später zu seinen Freunden rechnete), der Kammerherr von Kuntzsch, wohnte. Lessings Ankunft in Braunschweig, seine Anstellung in Wolfenbüttel war schon allgemein bekannt und besprochen und erweckte bei Freund oder Feind (denn auch an letztern fehlte es nicht) verschiedene Empfindungen. Koch, bekannt als dichtendes und correspondirendes Mitglied aus dem Kreise der Klotz, Gleim, Jakobi, welche sich unter einander „jene kleinen närrischen Briefe schrieben, wie Amor sie ihnen in die Feder sang," [1]) und wie sie nachher als poetische Episteln häufig herausgegeben wurden, zeigte seinem „lieben Klotz" Lessings Ankunft und Anstellung bei der Bibliothek zu Wolfenbüttel (von Braunschweig den 12. November 1769)[2]) mit dem Klageruf an: „Wer hätte das gedacht! Er soll, wie es heißt, den Charakter als Hofrath mit 800 Thlr. erhalten. Ein gewisser schöner Geist in . . . (hier ist eine Lücke,

1) Gervinus IV, 247.
2) Briefe an Klotz II, 28.

die leicht auszufüllen ist; denn nur Eberts Namen wird man zu ergänzen haben), dessen Seele so schwarz und gefährlich ist, als sie gut scheint, der einen Gleim ungerecht, einen Jakobi läppisch, einen Schirach nichtsbedeutend, einen Zachariä stolz, eitel und ungelehrt, Sie einen Zänker, mich armen unschuldigen kleinen Liedersänger aber gar ohne Gehirn glaubt, freuet sich auf Lessings Ankunft sehr. Ich nenne ihn nicht. . . ."

Lessings Erscheinen in Braunschweig, sowohl am Hofe, wie in dem Kreise der Gelehrten, entschied, obschon Lessing nicht der Mann war, den Reichthum seiner Mittel zu seinem Nutzen und zu dem gegebenen Zweck ins Spiel zu setzen; er konnte das Erforderliche seinem Freunde Ebert überlassen. Auch bekannte er sich ihm nach der Rückkehr, Ende December 1769, als seinen immerwährenden Schuldner. „Wie gern ich Ihnen verbunden bin (schrieb er ihm) und es auf Zeitlebens sein werde, weiß ich für's erste nur allein." Ueber den Eindruck, welchen Lessing hinterließ, lasse ich wieder den Liederdichter Koch sprechen.[1]) „Herr Lessing (heißt es in seinem Briefe an Klotz), der schon seit geraumer Zeit wieder von hier gereiset ist, wird sehnlich wieder erwartet. Er hat Freunde und noch mehr Anbeter, gewiß aber auch Feinde hier gefunden. Sehr sorgfältig hat er sich darnach erkundiget, ob ich Ihr Freund sei. Gesprochen habe ich ihn nur einmal bei Zachariä; weiter nicht. Jakobi, der mich zu eben der Zeit besuchte, hat ihn auch nicht gesprochen. Seine Freunde reden sehr vorsichtig von ihm, und ich bin zu gleichgültig, als daß ich nach etwas fragen sollte. Die Zeit wird es lehren, was für ein Loos er bezogen hat. Gleim schrieb mir vor einiger Zeit: Lessing haben Sie also auch? ich wünsche, daß es lange dauert!"

Der junge Campe wurde durch Lessings Berufung zu einer Ode begeistert, von der er ihm aber erst zehn Jahre später eine Abschrift zu überschicken wagte (XIII, 630).[2])

---

1) A. a. O. S. 30. Braunschweig, den 19. Januar 1770.

2) „Empfindungen eines Braunschweigers, bei Gelegenheit, da Lessing als Bibliothekar nach Wolfenbüttel ging."

Du kleines Land — — —
— — — — —
Sei stolz! Ein neuer Glanz verbreitet
Sich über Deinen Ruhm. — —
— — — — —
Der Minna Schöpfer, den an ihrem Busen
Die Grazien oft liegen sah'n,
Und mit ihm spielten, eilt mit allen Musen,
Karls Erstgebornem sich zu nah'n, —
Und dein zu sein. — — —
— — — — —
Den Mann zu schau'n, mit dessen Geist drei Geister
Aus altem Griechenland —

Es fehlte nicht an geschäftigen Freunden, welche herumtrugen, Lessing habe bei dem Erbprinzen angestoßen. Vielleicht um dieser Nachrede zu widersprechen, ließ der Erbprinz noch kurz vor dessen Abreise Lessingen zu sich kommen und führte eine lange Unterredung mit ihm. Dennoch verließ Lessing den Erbprinzen nicht ohne eine stille, wie sich aber später erwies, ungegründete Besorgniß, bei ihm einen ungünstigen Eindruck hinterlassen zu haben. Deshalb war nach der Rückkehr sein erstes, Ebert zu bitten, seine freundschaftliche Rolle für ihn nicht als geendet anzusehen. „Bis ich ganz bei Ihnen bin, ziehen Sie ja keinen Augenblick die Hand von Ihrem Werke. Sie allein können mich in der guten Meinung so vieler rechtschaffenen Leute erhalten, auf deren nähern Umgang ich mich freue. Ich betrachte den Erbprinzen selbst aus keinem andern Gesichtspunkte. Es kann sein, und ich habe Ursache es zu besorgen, daß ich auf ihn nicht die vortheilhaftesten Eindrücke gemacht habe. Ich pflege so wenig auf meiner Hut zu sein; ich bin so unbesorgt, immer nur meine gute Seite zu zeigen, und meine gute Seite selbst ist so schielend, daß ich sehr zufrieden sein muß, wenn man mich die erste Zeit nur nicht ganz verachte. Vielleicht wenn er es länger mit mir versucht — denn auf die Länge, habe ich wohl erfahren, gewinnt man bei einem guten Manne gewiß, wenn man aufrichtig bei ihm gewinnen will."

Ebert beeilte sich, ihm diese aus einem zu großen Mißtrauen gegen sich selbst fließenden Besorgnisse zu benehmen. Er hatte noch an dem Abend des Tages vor Lessings Abreise eine lange Unterredung mit dem Erbprinzen über ihn. Er zerstreute alle Besorgnisse Lessings in seinem nächsten Briefe. „Nun sehen Sie," hatte der Erbprinz ausgerufen, „was die Leute alles sagen und erdichten können! Wenn ich manchmal von ähnlichen mich betreffenden Erdichtungen mit Ihnen geredet und mich deswegen bei Ihnen zu rechtfertigen gesucht habe, so antworteten Sie: Ja, aber es wird doch gesagt. Nun sehen Sie's u. s. w." Ebert vermuthete, daß die Lüge daraus entstanden sein könnte, daß der Erbprinz zu Jemanden, der den folgenden Tag bei ihm speiste, gesagt hatte: „Man müßte billig alles mit eines solchen Mannes Augen sehen oder man hätte gar nichts gesehen." — Der Erbprinz ersuchte Eberten, in Absicht auf seine Besorgnisse, Lessingen zu beruhigen. Er hätte hier alle Erwartungen erfüllt; für sich aber müßte er aufrichtig sagen, daß Lessing die seinige übertroffen." Eine persönliche Aufmerksamkeit von Seiten des Erbprinzen war, daß er einen oder zwei Tage nach Lessings Ab-

---

Den Stagirit, Mänander und den Meister
Der Fabel — Gott Apoll verband!
— — — — —
O Vaterland! O Wollust dich zu nennen,
Der selbst im Britten Neid gebiert,
In Famens Tempel wird dein Name brennen,
Seit Lessing deine Gränzen ziert!

reise sich erkundigte, was seine Reise und Aufenthalt in Braunschweig gekostet hatte, und diese Summe an Ebert zur Bestellung an Lessing bei der ersten Zusammenkunft auszahlte. Ebert bat Lessing, noch vor seiner Zurückkunft den Erbprinzen wissen zu lassen, daß dieser Auftrag ausgeführt worden. Allein dieser Zwischenfall regte Lessings Argwohn und Empfindlichkeit von neuem auf. Er kann sich nicht denken, daß der Erbprinz von selbst darauf gefallen sei. Er fürchtet, man habe es ihm zu verstehen gegeben, daß er etwas dergleichen *erwartet* hätte. „Ich habe zwanzigmal mein ganzes Betragen in Braunschweig überlaufen, und mich jedes Wortes zu erinnern gesucht, ob ich das Geringste gethan oder gesagt, was diese Erwartung verrathen können. Der Erbprinz mag immerhin glauben, daß ich der Erstattung bedarf: aber ich möchte nicht gern, am ungernsten von ihm, für einen Menschen gehalten sein, der etwas erwarten oder verlangen könnte, blos deswegen, *weil* er es *bedarf*." Er erklärte, es sei ihm unmöglich, dieserwegen an den Erbprinzen zu schreiben, er werde ihm bei Gelegenheit mündlich danken, und dies werde ihm sicherlich genug sein.

Kurz nach Lessings Abreise von Braunschweig trafen der Bruder des Herzogs Karl, der Feldmarschall Ferdinand (der Sieger bei Krefeld und Minden, ein Freund Jerusalems und väterlicher Schirmer der Gelehrten und Künstler) und die geistvolle Markgräfin von Baireuth, Caroline,[1] Tochter des regierenden Herzogs, die ältere Schwester der Herzogin Amalie von Weimar, mit ihrer Tochter der Prinzessin Amalia, in Braunschweig ein und freuten sich auf die nahe Bekanntschaft mit Lessing, vorzüglich der erstere, welcher bei einem Besuche, den Ebert ihm abstattete, viel über Lessing sprach.[2] Indeß verzögerte sich seine Ankunft um Monate und erregte fast Ungeduld am Hofe. Den Grund konnte er nicht jedem anvertrauen. Wenn er auch für die Zukunft so ziemlich aus aller Verlegenheit gerissen war, so war darum für das Gegenwärtige seine Verlegenheit nicht geringer, und es kostete ihm noch viele Mühe und Sorge, ehe er sich ganz auf das Trockne setzte. „Ich stecke hier in Schulden bis über die Ohren," schrieb er seinem Bruder den 4. Januar 1770, „und sehe schlechterdings noch nicht ab, wie ich mit Ehren wegkommen will."[3]

Den Freunden, Mendelssohn, Nicolai, Gleim, bereitete die Nachricht von Lessings Anstellung aufrichtige Freude. Nicolai schrieb ihm (den 13. Juli 1770): „Ihr Schreiben hat mir und Moses sehr viel Freude erweckt durch die Be-

1) Vgl. das Urtheil des Ritters von Lang (Memoiren II, 138, in Schiller's: Braunschweigs schöne Literatur 1745–800, S. 262) über diese edle und geistreiche Fürstin.

2) Ebert an Lessing vom 7. Januar 1770.

3) Eben so einige Zeit nach seiner Einrichtung in Wolfenbüttel an seinen Vater (XII, 251), indem er sich wegen seines langen Stillschweigens gegen die Eltern rechtfertiget, weil er außer Stande gewesen, sein gegebenes Wort wegen einer Geldunterstützung zu halten. „Ich war endlich in eine Last von Schulden gerathen, von der ich mich noch lange nicht durch den gänzlichen Verkauf aller meiner Bücher befreien können, und es war die höchste Zeit, daß ich durch die hiesige Versorgung wieder nun eine gewisse Einnahme erhielt."

ſtätigung Ihrer Beförderung nach Wolfenbüttel. Es iſt uns höchſt angenehm, Sie einmal in Deutſchland fixirt zu ſehen; denn wir befürchteten immer, daß wenn Sie erſt nach Italien kämen, Sie lateiniſch ſchreiben, und ſich vollends ganz in die Alterthümer begraben würden.“ [1]) Gleim umarmte ihn ſchon im Geiſte als ſeinen künftigen Grenznachbar. „Das Rad iſt lange gedreht worden (ſchreibt Leſſing an ihn den 8. Januar 1770), und ſiehe, endlich kömmt eine Zahl heraus, von der ich mir etwas verſprochen hatte. Aber die Freundſchaft hatte ſie für mich beſetzt. — Kurz, mein lieber Gleim, es iſt wahr, was Sie gehört und geleſen haben. Ich habe die Bibliothekar-Stelle in Wolfenbüttel angenommen, mit der Verſicherung, daß meine Reiſe nach Italien dadurch nicht rückgängig, ſondern nur ſo lange verſchoben werden ſoll, bis ich meinen Platz hinlänglich kennen lerne, um ſie auch für dieſen nützlich zu machen.“ Reiske (dem Leſſing das Jahr vorher ſeine mit handſchriftlichen Bemerkungen verſehene aldiniſche Ausgabe des Demoſthenes überſandt hatte) [2]) wünſchte ihm zu ſeiner Stelle viel Glück, wie er offenherzig geſteht, aus Eigennutz, „da dieſe glückliche Veränderung ſeines Aufenthalts ihm in Zukunft ungemeine Vortheile für ſeine literariſchen Unternehmungen verſpreche, Vortheile, ſetzt er hinzu, die mir bisher verſagt waren, dazu ich mir gar keine Hoffnungen machen konnte.“ Dieſe Aeußerung zeigt ſchon, daß Leſſing nicht umſonſt zum Bibliothekar in Wolfenbüttel ernannt wurde, daß die Geſchichte dieſer berühmten Bibliothek eine neue Epoche mit ihm beginnen würde. Was der Anſtellung Leſſings übrigens einen ganz ungewöhnlichen Werth gab, war, daß das bis dahin von dem Kloſterrath Hugo bekleidete Amt des Bibliothekars für ihn erſt dadurch beſonders leer gemacht wurde, daß Hugo in ſeine frühere, rein praktiſche Stellung zurücktrat. [3]) Dies verdankte Leſſing nur dem Erbprinzen, wie er ſpäter ſeinem Vater ſchrieb. [4])

---

1) „In Italien würden Sie lateiniſch geſchrieben haben, und für uns todt geweſen ſein“, ſchrieb Nicolai ein andermal und vergaß, daß Winkelmann in Rom nicht lateiniſch ſchrieb und für Deutſchland nicht todt geweſen.

2) Reiske gab bald darauf nähere Rechenſchaft im erſten Bande ſeiner Oratorum Graecorum, Lipsiae 1770; Praefat. § 22. De libro Lessingiano.

3) Näheres in Dr. Schönemanns Aufſatze: Umriſſe zur Geſchichte und Beſchreibung der Wolfenbüttler Bibliothek, im „Serapeum“ vom J. 1844. Nr. 14. S. 214. 223. Hugo überlebte ſeinen großen Nachfolger um viele Jahre; er ſtarb als Kammerdirector und Director des Kloſterraths als faſt achtzigjähriger Greis im Jahre 1804.

4) XII, 252. „Eigentlich iſt es der Erbprinz, welcher mich hieher gebracht. Er ließ mich auf die gnädigſte Art zu ſich einladen; und ihm allein habe ich es zu danken, daß die Stelle des Bibliothekars, welche gar nicht leer war, für mich eigentlich leer gemacht ward.“ — Vor Leſſings Ankunft in Wolfenbüttel fand ſich ihm ein ganz unerwarteter Mitbewerber ein — Karl Friedrich Bahrdt, der ſich an der Univerſität zu Erfurt nicht mehr gefiel und im Stillen beim Abt Jeruſalem in Braunſchweig Nachfrage deshalb hielt, da er gehört hatte oder haben wollte, Leſſing ſei am Hofe zu Braunſchweig als — Directeur des Plaisirs! angeſtellt worden. „Das Gerücht von Herrn Leſſing,“ antwortete ihm Jeruſalem, den 12. März 1770 (Briefe angeſehener Gelehrten, an K. F. Bahrdt I,

Ein bedeutendes Ereigniß für Leſſing gegen das Ende ſeines Aufenthalts in Hamburg war die in den Anfang des Februar 1770 fallende Ankunft Herders, welcher, aus Frankreich zurückkehrend, wohin er 1769 die Reiſe unternommen hatte, dem Rufe des Fürſtbiſchofs von Eutin als Reiſeprediger ſeines Sohnes folgte. Der Hinblick auf Leſſings ungebundene Freiheit in Welt und Leben hatte dazu beigetragen, ihm den Entſchluß leicht zu machen, daß er ſeine bisherige feſte Stellung in Riga gegen eine ungewiſſe Zukunft aufgab. „Niemals (ſchrieb er noch aus Riga an Nicolai den 10. Januar 1769),[1]) niemals würde Leſſing der Mann ſein, der er iſt, wenn er in die enge Luft eines Städtchens, oder gar in eine Studierſtube eingeſchloſſen, in einer Falte ſeines Geiſtes blos Würmer hecken und Ungeziefer, kriechendes Ungeziefer von Gedanken ausbrüten ſollte. . . . Und mein Gott, welcher Stand ſchlägt eher Falten und Runzeln, als der geiſtliche? — — Und wehe! Die Predigerfalte iſt ärger, als die akademiſche ſelbſt.“ Und in demſelben Briefe: „Ich beneide Herrn Leſſing in mehr als einer Abſicht. Er iſt ein Weltbürger, der ſich aus Kunſt in Kunſt, und aus Lage in Lage, und immer noch mit ganzer, junger, unveralteter Seele wirft; ſolch ein Mann kann Deutſchland erleuchten!“ —

So geſtimmt, mußte bei dem wenn auch kurzen Umgang mit Leſſing Herders große Seele gewiß neue Keime empfangen. Ihre Geſpräche beſchränkten ſich nicht auf die Fragen und Gegenſtände des Laokoon, auf Kunſt und Alterthum, ſie verſenkten ſich in die Tiefen der Religion und Theologie, wovon Herder bleibende Eindrücke fortnahm. Er ſchloß viele Jahre ſpäter (in ſeinem Denkmal auf Leſſing) aus manchen ſeiner in Hamburg gethanenen Aeußerungen, daß er ſchon damals von den Fragmenten des Ungenannten erfaßt worden ſei. Wie ſehr aber auch Leſſing dieſe Zuſammenkunft ſchätzte, zeigt ſein Brief an Ebert (3. Februar 1770). „Es hat mir geahnet, daß ſich meine Abreiſe von hier wohl nicht ohne Urſache ſo lange verziehen müſſe. Ich würde es bedauert haben, wenn ich jetzt ſchon weg wäre. Denn rathen Sie, wer vor einigen Tagen hier ankam? Herder. . . . Es hat mir nothwendig ſehr angelegen ſein müſſen, dieſen Mann von Perſon kennen zu lernen; und ich kann Ihnen jetzt nur ſo viel von ihm ſagen, daß ich ſehr wohl mit ihm zufrieden bin. Er geht die erſten Tage künftiger Woche nach Eutin, und ſobald er weg iſt, werde ich mit Ernſt an meine Abreiſe denken.“ Ueber Herders damalige äußere Erſcheinung, welche einigermaaßen auffallend war, haben wir von Goethe, welcher

S. 19) „iſt ganz ungegründet und daran nie gedacht. So honorabel als die andere Stelle vom Directeur des Plaisirs auch iſt, die gemeiniglich die Charge von einem der erſten Hof-Cavaliere iſt, ſo wenig würde ſich Herr Leſſing wohl damit abgeben wollen, da er ſich ganz der Bibliothek gewidmet hat. . . . Ich bedaure, daß ich durch dieſe Nachricht E. G. eine Ausſicht benehmen muß, die vielleicht zu Dero Beruhigung was beigetragen“ u. ſ. w.

1) Herders Lebensbild, Bd. I, 2. S. 406.

im September dieses Jahres in Straßburg mit ihm zusammentraf, eine lebendige Schilderung.

Der Termin von acht bis zehn Wochen, soweit Lessing bei dem Herzog ausdrücklich sich beurlaubt hatte, war abgelaufen, und noch immer ward er in Hamburg zurückgehalten, obschon er nach der Mitte des Februar festgesetzt hatte, in vierzehn Tagen, längstens drei Wochen in Braunschweig zu sein. „Gott weiß, daß ich mich herzlich sehne, für's erste in Ruhe zu kommen (schrieb er den 13. März an Ebert), weil ich doch in Ruhe kommen soll; das Sperlingsleben auf'm Dache ist nur recht gut, wenn man ihm kein Ende abzusehen braucht. Wenn es nicht immer dauern kann, dauert es jeden Tag zu lange." Aber der ungewöhnlich hohe Schnee, welcher seit einigen Tagen fiel, und selbst den Postenlauf hemmte, machte Lessingen dem Rathe seiner Freunde zugänglich, noch abzuwarten, und sich nicht der Gefahr auszusetzen, unterwegs liegen bleiben zu müssen. Zuletzt befiel ihn auch ein Flußfieber, mit welchem er sich länger als vierzehn Tage schleppte, und wovon er noch nicht ganz befreit war, als er den 17. April seine Reise anzutreten unwiderruflich beschlossen hatte. In dem Schreiben, womit er Ebert seine bevorstehende Ankunft anzeigte, bittet er ihn, bei dem Erbprinzen auf Grund der unvermuthet eingetretenen schlimmen Wege seine Entschuldigung einzuleiten, daß er über die Zeit ausgeblieben. „Hamburg (setzt er hinzu), ob es gleich Ihr unvergleichliches, göttliches, einziges Hamburg ist, würde mich allein nicht abgehalten haben. Nicht allein, sage ich. Denn im Grunde will ich es Ihnen doch nur gestehen, daß ich verschiedene Freunde hier sehr ungern verlassen würde, wenn ich nicht Ihres Gleichen wieder zu finden hoffen dürfte."

Zwölftes Kapitel.

Lessings dreijähriger Aufenthalt in Hamburg (von Ostern 1767 bis Ostern 1770) hat eine so ungemeine Bedeutung für die vollendete Entfaltung und Reife seines Geistes, für die Ausbreitung und Befestigung seines Ruhms, für die wesentlichen Grundlagen und Richtungen seiner spätern und letzten schriftstellerischen Thätigkeit, für sein ganzes späteres Glück, daß es gerechtfertigt sein wird, auf diesen, zwar kurzen, doch reichhaltigen Abschnitt seines Lebens einen Blick zurückzuwerfen. Die einzelnen Fäden, welche von hier aus in die nächste und letzte Lebensperiode Lessings hinüberleiten, werden später von selbst an ihrer Stelle sich darbieten.

Hamburger Bürger ist Lessing nicht geworden; nur Bode, sein Geschäftsgenosse, war es.[1] Seine Wohnung hatte er bei dem Commissionsrath Schmid auf dem Brocke (XII, 180).

1) Dr. Lappenberg hat deshalb in den Protokollen der Wedde nachsehen lassen.

Leſſing lebte in Hamburg in einem reichen und gemiſchten Zirkel geiſtreicher Männer und Frauen, unter Gelehrten und Künſtlern, Schauſpielern wie Geiſtlichen, Juden und Chriſten, Kaufleuten und Officieren; nur „weder der Hamburgiſche Adel, noch die Hamburgiſchen Rechtsverwandten ſind jemals ſehr nach ſeinem Geſchmacke geweſen.“ Außer den Häuſern ſeiner Freunde König und Reimarus nennen wir Bode, Büſch, deſſen Schwager Schwalb, den Münzmeiſter Knorre, den trefflichen Rector des Johanneum, Johann Samuel Müller,[1]) Baſedow, Schönborn, Meyer, hannöverſchen Oberpoſt-Direktor,[2]) Claudius, den Prediger Alberti, den Kapellmeiſter Bach (XI, 344), den Senior Göze, Weſſely u. A. Unter den Hamburgiſchen Bekanntſchaften Leſſings findet ſich auch der italieniſche Kaſtrat und Componiſt Finazzi, von dem 1754 fünf Oden des Metaſtaſio mit Melodien erſchienen; derſelbe, deſſen Namen Hagedorn in ſeinem Schwätzer aufbehalten:

„Finazzi ſinget gut; doch ich kann beſſer ſingen.“

Finazzi theilte Leſſingen mehrere halbwahre Anekdoten über die Jugend Metaſtaſio's mit, welche Eſchenburg (zum Artikel Metaſtaſio in den Kollektaneen zur Literatur) berichtiget.[3])

Moſes Weſſely,[4]) deſſen bereits vorhin bei der Geſchichte des Hamburgiſchen Theaters gedacht wurde, war ein jüngerer Bruder des durch ſeine in hebräiſcher Sprache verfaßte Moſaide und andere Schriften (unter denen ſich einige ins Hebräiſche überſetzte Leſſingſche Fabeln finden) berühmten Hartwig Weſſely in Berlin, ein durch viele Welt- und Geſchäftskenntniß und viel-

---

(Danzels Papiere). Einige Aktenſtücke über das für Leſſings Dramaturgie verlangte privilegium impressorium ſind 1842 verbrannt. Ebend.

1) Leſſing gedenkt ſeiner XI, 352, beim Artikel von der Hamburgiſchen Oper. Außer ſeiner ausgezeichneten Verwaltung des Johanneum, das unter ihm zu neuer dauernder Blüthe gedieh, machte er durch die vielen und glänzenden Schulakte von ſeiner eigenen Erfindung Epoche. Oft ſpielten mehr als 70 junge Leute, und der Zudrang zu dieſen Aufführungen war ſo gewaltig, daß Soldaten zur Aufrechthaltung der Ordnung gebraucht wurden. (Calmberg, Historia Joannei Hamburgensis, p. 189—192.) Müller ſtarb 1773.

2) Vater Meyers von Bramſtedt, des Biographen Schröders. In ſeinem eigenen Leben heißt es zu Anfang: „Der Vater, welcher 1759 als Hannoverſcher Poſtmeiſter in Hamburg angeſtellt wurde, war nicht nur ein allgemein geachteter und ſehr wohlhabender Mann, ſondern auch mit den Beſten ſeiner Zeitgenoſſen befreundet; er ſtand in einem herzlichen Verhältniß zu Leſſing, und dieſen perſönlich gekannt zu haben, von ihm ſo jung ſchon beachtet worden zu ſein, wenn er als Knabe mit Aufträgen ſeines Vaters zu Leſſing kam, war eine von Meyers liebſten Erinnerungen.“

3) Eine irrige Angabe Leſſings in Betreff des gelehrten Capellans der engliſchen Court in Hamburg, John Thomas, berichtigt Lappenberg, Zeitſchrift f. Hamburgiſche Geſchichte 1847. S. 650.

4) Bei dem Artikel Camee, in dem ungedruckten Theile der Kollektaneen, gedenkt Leſſing, daß er ſich mit Weſſely in Hamburg über die Etymologie jenes von Hurd fälſchlich aus dem Hebräiſchen abgeleiteten Wortes unterhalten.

seitige Bildung ausgezeichneter Kaufmann. Er kam in Verbindung mit sehr vielen Gelehrten, Kaufleuten, Staatsmännern und fürstlichen Personen. Er war ein vertrauter Freund Lessings und Moses Mendelssohns, sagt der Verfasser seiner Lebensnachrichten.[1] Seine Gespräche waren so lehrreich, als unterhaltend; er war ein ungemein ideenreicher Kopf, sein Witz war mit seltenem Scharfsinn gepaart und zeigte sich in treffenden feinen Bemerkungen. Er war nicht eigentlich Schriftsteller; es fehlte ihm, bei seinem großen Verstande, seinem feinen Witze und mannichfachen Kenntnissen, doch die Uebung des schriftstellerischen Vortrags; um so gehaltreicher waren seine Gespräche, wie seine Briefe, von denen der Herausgeber seiner kleinen Schriften sich versucht fühlte, einige mitzutheilen, wenn nicht Wessely sich in seinen Briefen und überhaupt gegen den Druck von Briefsammlungen immer nachdrücklich erklärt hätte. Was der Herausgeber aber aus zu peinlichem Bedenken aus seiner Sammlung ausgeschlossen hat, waren Briefe über Lessings Emilia Galotti, in dem Altonaischen Reichspostreuter, vom J. 1772 und 1773, die aus Wessely's Feder geflossen waren. „Sie sind, sagt er (S. XXIII), nicht ohne Geist und Laune geschrieben; aber theils ist der Inhalt zu entfernt und abstechend von den Aufsätzen, welche hier eigentlich sollen geliefert werden; theils hat seit der Zeit die Kritik der schönen Wissenschaften bei uns so große Fortschritte gemacht (war das ironisch gemeint?), daß jene Briefe jetzt kein großes Interesse mehr erwecken können." Wessely wurde in den letzten Jahren seines Lebens von harten Schlägen getroffen und zuletzt war er noch erblindet. Er starb 1792, fünf und funfzig Jahre alt.

Lessing ließ keine Seite des reichen Hamburgischen Lebens unbeachtet. Seiner Aufmerksamkeit auf die dortigen Werke der Malerei in Privatsammlungen und Kirchen ist schon gedacht worden. Fruchtbar ward für ihn auch der Umgang mit dem Volke; er pflegte gern zu sagen, daß er den ganzen Umfang seiner Muttersprache erst in Hamburg kennen gelernt habe.[2] Vielleicht entsprach auch das Leben in einer Republik seinem angeborenen Sinn für Unabhängigkeit, seiner tiefen Abneigung gegen das Hofleben, welche er in seine neue Stellung als Bibliothekar zu Wolfenbüttel ungeschwächt mit herüber nahm. Nicht als wenn Lessing so manche Ueberreste verrotteter Zeiten in dem trefflichen Hamburg, den Druck des Patriziertums auf die mittlern und untern Klassen des Gemeinwesens, das Helotenthum der Juden, gut geheißen hätte. Auch die Wissenschaft führte in Hamburg, wenn auch nicht dem Sitze, doch

---

1) Siehe Moses Wessely's hinterlassene Schriften (über verschiedene Gegenstände des Geldverkehrs und des Handels). Berlin 1798. Voran einige Lebensnachrichten.

2) Böttiger in Bode's literarischem Leben S. LXXIX. Danzel hat sich auf einem Blatte sogar „Hamburgismen" in Lessings Schriften aufgezeichnet: Kahlmäuserei XII, 401; Katzbalgerei XII, 503; mausicht machen XII, 507; Flatschen 518; Schubiack XII, 530. Doch sind dies nicht lauter Hamburgismen.

der Brücke zum Welthandel, ein gar zu bescheidenes, fast nur geduldetes Dasein. So wurde im achtzehnten Jahrhundert in Hamburg der Buchhandel, weil er mit Handverkauf verbunden ist (das Buch also lediglich aus dem Gesichtspunkte der Waare angesehen), als Kleinhandel betrachtet und die Buchhändler zu der sogenannten bessern oder höhern Gesellschaft nicht zugelassen.[1]) Man erinnert sich unwillkührlich an die Buchdrucker und Buchhändler Bode und Lessing, und jede weitere Betrachtung scheint überflüssig. Ein Wort über dieses ihr Verhältniß.

Die Geschäfte füllten die Beziehungen zwischen Bode und Lessing nicht vollständig aus. Bode war kein unwichtiges Glied in dem damaligen geistvollen Kreise von Hamburg und der Umgegend. Der Pastor Hahn in Wandsbeck sagt von ihm in einem Schreiben an K. F. Bahrdt vom J. 1771, wo er einen Abriß von Bode's Leben giebt[2]): „Bode ist Alberti's, Basedows, Klopstocks, Gerstenbergs, Lessings Freund, und wenn unter den feinen Köpfen etwas ausgemacht wird, so wird Bode mit dazu gezählt. Er ist über dieses ein sehr nachdrücklicher Freund der neuen Theologen. . . .“ Eine gewisse Aehnlichkeit ihres äußern Lebensganges ließ Bode und Lessing bald einander finden, und Bode's einziges Uebersetzer-Talent, wie seine Liebe zur ältern deutschen Literatur, mußten ihn Lessingen lieb und werth machen. Bode machte sich aus Grundsatz bei seinen schriftstellerischen Arbeiten Anonymität zur Pflicht, und ihm zur Liebe ließ auch Klopstock auf seinen Oden und Lessing auf der Dramaturgie ihre Namen weg.[3]) Eines seiner Lieblingsbücher, den Simplicissimus, den Bode als Lehrling bei einem Stadtmusikus in Braunschweig, des Nachts in seiner luftigen Schlafstätte unter den Dachziegeln bei der Lampe gelesen, empfahl er Lessingen so eifrig, daß dieser einmal Lust hatte, nach seiner Art etwas daraus zu machen. Einige von ihm vor Lessings Ankunft in Hamburg für die neue Theaterunternehmung unvollkommen übersetzte Stücke von Marivaux und andern französischen Dichtern ließ Bode auf Lessings Rath ungedruckt. Anderseits verdanken wir Lessings Anregung und Unterstützung Bode's meisterhafte Uebersetzung von Yorik's empfindsamen Reisen. Lessing, sagt Böttiger, kannte nur zwei Männer, deren Leben er durch einen Theil des seinigen verlängert zu sehen wünschte (schon oben ist dessen gedacht): Winkelmann und Sterne. Er liebte des letztern originelle Laune und humoristische Geniesprünge eben so sehr, als er dessen Tiefblicke in die verborgensten Falten des menschlichen Herzens hochschätzte und bewunderte. Daß Sterne sich in seinen Romanen öfter mit fremden Federn schmückte, was gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in England mit so viel Bitterkeit bemerkt und hervorgehoben wurde, war schon Les-

1) Der Buchhandel wurde damals nur noch in den Nebengängen der St. Johanniskirche betrieben. Zur Erinnerung von F. W. Meyers Leben (von Bramstedt) II, 151.

2) Briefe angesehener Gelehrten u. s. w. an K. F. Bahrdt I, 118.

3) Diese und die folgenden Züge aus Böttigers: Leben Bode's.

sings alles durchforschender und ausspähender Belesenheit nicht entgangen. Bode hatte ein Exemplar von Burton's Anatomy of Melancholy, aus Lessings Auktion in Hamburg erstanden, in diesem waren mehrere von den Stellen angezeichnet, die auch der Arzt Ferriar gegen Sterne angeführt hat.[1]) Darum verkannte indeß Lessing, der sich selbst so meisterhaft auf die Kunst verstand, „fremdes Geld in seiner Münze umzuprägen," die eigenen Verdienste Sterne's nicht mit der Unbilligkeit, wie der gallsüchtige Engländer. Nicht genug, daß er Boden zur Uebersetzung der empfindsamen Reisen aufmunterte; er gab sich auch die Mühe, die Uebersetzung vor dem Druck durchzusehen. Ihm und Eberten bekennt daher Bode (in der zweiten Ausgabe) das Gute, was man an seiner Uebersetzung finde, größtentheils zu verdanken. Lessing war es, welcher auf dem Titel das Wort: empfindsam prägte, um das englische sentimental auszudrücken, da Bode verschiedene andere Ausdrücke in Vorschlag gebracht hatte, welche mehr eine Umschreibung, als Uebersetzung des auch im Englischen noch sehr jungen Wortes wiedergaben.[2]) An der Uebersetzung von Tristram Shandy, welche 1774 herauskam, und der die Uebersetzung von Humphry Klinker voranging, hat Lessing keinen unmittelbaren Antheil weiter gehabt, er gab aber dem Meister seine Zufriedenheit zu erkennen, als er ihm (den 9. März 1775) schrieb: „Ich würde sehr unbillig sein, wenn ich Ihnen nicht sagte, daß ich im Ganzen so sehr damit zufrieden bin, als ich mit einem deutschen Tristram nimmermehr zu sein hoffen dürfte." In dem Jahre, da die Uebersetzung von Yorik's Reisen vollendet wurde (1769), kamen bei dem Buchhändler Cramer in Bremen (dem stets bereitwilligen, aber kärglich zahlenden Verleger alles dessen, was Bode und Lessing sonst nicht an den Mann bringen konnten) Noverre's Briefe über die Tanzkunst, übersetzt von Lessing und Bode, heraus. Aber nur die ersten sechs Bogen dieser nicht leichten Arbeit gehören Lessing.[3]) Das Unternehmen könnte auffallen, wenn man nicht wüßte, daß Lessing in dem Ganzen der schönen Künste auch der höhern Tanzkunst, als deren Reformator Noverre, der Schöpfer des eigentlichen Ballets, gilt, eine bestimmte Stelle eingeräumt. Lessings Verhältniß zu Bode erfuhr durch die Auflösung ihrer geschäftlichen Verbindung keine Störung. Bode setzte die Druckerei allein fort, bis er (1778) Hamburg verließ und seiner Gönnerin, der Wittwe des Grafen Bernsdorf, nach Weimar folgte, wo er bis an seinen Tod (1793) in einer für seine literarische und maurerische Thätigkeit wohlthätigen

1) Böttiger S. LVIII.

2) Böttiger S. LXIII. „Abt hatte schon früher: Empfindniß geprägt. Lessing bildet sein empfindsam völlig analog, wie der Engländer sein sentimental, und veranlaßte dadurch noch mehrere neue Wortschöpfungen. . . ."

3) Böttiger S. LXIX. Lessings Schriften von Lachmann XIII, 652, mit der Bemerkung des Herausgebers: „Die ersten sechs Bogen dieser Uebersetzung, welche der Herausgeber nie gesehen hat, sollen von Lessing sein, das übrige von Bode." Böttiger spricht sich übrigens sehr bestimmt aus.

Unabhängigkeit lebte und Herders Freundschaft genoß, der ihm ein Denkmal gesetzt hat.

Herrmann Samuel Reimarus, Hamburgs größte Berühmtheit im achtzehnten Jahrhundert, ein Mann, der klassische Gelehrsamkeit mit philosophischem Geist und sinniger Naturbeobachtung, wie Wenige, verband, der Schwiegersohn des großen Johann Albert Fabricius, starb schon in dem ersten Jahre nach Lessings Niederlassung in Hamburg, den 22. Februar 1768. Auch hat Lessing, allem Anschein nach, keine Verbindung mit ihm angeknüpft. In desto lebhaftern Verkehr trat er nachher mit der Familie, namentlich mit dem Sohne Johann Albert Heinrich, dem ausgezeichneten Arzte (mit Lessing von gleichem Alter) und dessen Schwester Elisabeth (Elise), einer Dame von hohem Geist, deren ganzer Werth uns jedoch nur aus der ihr von Lessing, Mendelssohn, F. H. Jakobi gezollten Verehrung zurückstrahlt. Diese Beziehungen sollten für Lessing gar folgenreich werden. So lange Lessing in Hamburg lebte, war er eine Zierde dieses Hauses, welches, wie Büsch erzählt, der Versammlungsort der weisesten Männer der Stadt war, ein Kreis, „der unermüdet daran arbeitete, jede fremde Schaumünze in vollwichtiges, einheimisches Geld umzuprägen, und welchem zugleich das Interesse der gesammten Menschheit so nahe lag, so heilig war; denn dem Bürger eines kleinen Staats wird es nicht schwer, sich zum Weltbürger zu erheben, ohne daß er seinen Nachbar darum weniger liebte. Jener Kreis ist auf die Nachkommen übergegangen. Glücks- und Unglücksfälle haben ihn in der Folge erweitert, beschränkt; der Geist ist derselbe geblieben.“ [1])

Zu den vertrauten Freunden dieses Hauses gehörte der Professor der Mathematik an dem akademischen Gymnasium, Johann Georg Büsch, Gründer einer berühmten Handelsschule (seit 1767), wo später Alexander von Humboldt einige Zeit studirte; einer von Lessings aufrichtigsten Verehrern, dessen Selbstbekenntnisse uns schätzbare Züge zu Lessings Charakteristik aufbewahrt haben. Von dem einen, der sich auf seinen Streit mit Klotz bezieht, habe ich schon Gebrauch gemacht. Folgendes hole ich nach: Lessing war, wie bekannt, aus Grundsatz, wie aus Abneigung, der saumseligste Briefschreiber, vorzüglich wo es sogenannte freundschaftliche Briefe betraf, mit welchen der Halberstädtische Freundeskreis so viel Zeit vergeudete. „Als Lessing bei uns in Hamburg lebte (erzählt Büsch), traf ihn ein Freund um Neujahr über einer Menge Briefschaften, die er kurz ansah und fast alle auf die Erde um sich hinwarf. Was thun Sie da? fragte der Freund. Ich beantworte meine Briefe vom vorigen Jahre, sagte Lessing, raffte sie darauf zusammen und warf sie alle in den Ofen.“

„Lessing lebte bei uns in Hamburg, als er sein vierzigstes Jahr vollen-

1) Joh. A. H. Reimarus nach zurückgelegten funfzig Jahren seiner medicinischen Laufbahn. Von D. Veit. Hamburg 1807. S. 25.

dete (1769). Wenn die bösen Vierziger kommen, sagte er mit nicht verstelltem Verdrusse, so ist es mit dem Menschen vorbei.“ Wirklich schien Lessing diesen unmuthigen Ausspruch aus einer nur zu richtigen Ahnung des Verfalls seiner bis dahin unverwüstlichen Gesundheit gethan zu haben. Denn schon anderthalb Jahr später klagt er in einem (ungedruckten) Briefe an Büsch, [1]) er sei nicht so gesund, wie er es vierzig Jahre zu sein gewohnt gewesen. „Bald sollte ich glauben, es liegt an den verzweifelten vierzig Jahren. Wenn das ist, so danke ich für die andern vierzig, die mir noch übrig wären.“ —

Der Kaufmann August Gottfried Schwalb, Bruder der Professorin Büsch, war Besitzer einer berühmten Gemäldegalerie. Sein Haus ward von Lessing gern betreten. Lessing, so berichtet ein Verwandter, [2]) war ein leidenschaftlicher Verehrer des Lhombrespiels; oft machte er noch vor Tische mit der Professorin Büsch und der Münzmeisterin Knorr seine Parthie, und wenn die Uebrigen, die auf's Essen warten mußten, darauf stichelten, pflegte er zu sagen: Tous les gens d'esprit aiment le jeu à la folie! [3])

Unter seinen Freunden in Hamburg zog es ihn am meisten in das Haus des Seidenhändlers und Seidenfabrikanten König und dessen vortrefflicher Gattin, einer geborenen Eva Hahn aus Mannheim. König, aus dem Bergschen stammend, war in Wien als Fabrikbesitzer eingebürgert, wohnte aber meistentheils in Hamburg, ein wohlhabender und strebsamer Mann. Er würde es weit haben bringen können, wenn ihm nicht, außer der Versorgung seiner eigenen Familie, auch die von eilf Brüdern obgelegen hätte. [4]) Als König im September 1768 eine Geschäftsreise nach Halberstadt machte, um von einem Juden eine Schuld einzutreiben, gab ihm Lessing eine warme Empfehlung an Gleim mit; hier nennt er ihn seinen und Zacharia's (in Braunschweig) speciellen Freund. Schon im folgenden Jahre starb König auf einer Reise nach Italien, in Venedig, nicht ohne den Verdacht einer Vergiftung. Lessing hat später an Ort und Stelle sich von der Falschheit dieses Verdachtes unterrichten können (XII, 433). Wie in einer Vorahnung seines Schicksals hatte König seinem Freunde beim Abschied zugerufen: „Ich empfehle Ihnen meine Familie!“ Lessing erfüllte den Wunsch des Verstorbenen auf das gewissenhafteste. Er wurde der Versorger, der treueste Freund der Wittwe und ihrer verwaisten Kinder, von denen er des jüngsten, Friedrich, in dem Briefwechsel mit seiner Frau, als seines Pathen, gedenkt, obschon Lessing das Kind eigentlich nur als Stellvertreter des Kaufmanns Friedrich Motte zu Amsterdam über die Taufe hielt. Das Haus der Madame König bildete auch nach dem Tode ihres Man-

1) Aus Wolfenbüttel den 20. December 1771.

2) In Danzels Papieren.

3) à la fureur steht im Manuscript. Es sind Worte aus dem Munde des Riccault de la Marlinieres.

4) C. G. W. Schiller, Ueber Lessings Persönlichkeit, in Herrig und Viehoffs Archiv für das Studium der neuern Sprachen ꝛc. III. Band. 2 Heft.

nes den Mittelpunkt eines ausgewählten Zirkels von Freunden, deren Andenken ihn auch in seinem neuern Bestimmungsorte nicht verließ. Sein Verhältniß zu ihr wurde noch in Hamburg das freundschaftlichste, und gestaltete sich zu dem Wunsche und Verlangen nach einer Vereinigung für das Leben. Doch blieb es lange ihr innerstes Geheimniß; auch vor Ebert, der wegen Lessings längeren Verweilens in Hamburg damals wünschte, daß sich die Ursache darum mehr auf eine verlobte Braut im eigentlichen Verstande, als auf die figürliche, die Bibliothek, beziehen möchte, aber hinzusetzte: Leider sind Sie vor diesem Verdachte nur zu sicher! — Er war es nicht mehr. Mad. König war, nach Karl Lessings Schilderung, eine Frau von vielem Geist und Verstande, die bei ihrer Weiblichkeit männliche Thätigkeit und Entschlossenheit besaß, und bei der Sorge für ihr und ihrer Kinder Glück nie das feinere Gefühl des edeln Herzens gegen Andere erstickte. Selbst die Zärtlichkeit gegen Lessing beruhte auf ihrer Mutterpflicht, und sie würde mit ihm nie eine Verbindung eingegangen sein, wenn sie nicht dieser Pflicht mehr, als sich selbst Genüge hätte leisten können. Lessing war aber auch unter allen der, welcher ihrer Absicht vollkommen entsprach: ein Kinderfreund; und das Glück der ihrigen zu machen, oder nach allen Kräften dazu beitragen, hielt er für wahre Beweise seiner Liebe gegen die Mutter. — Von nun ab ist Lessings Leben mit dem seiner Freundin auf das engste verknüpft; wir werden in der Folge den Gang dieses schönen Verhältnisses aus ihrem beiderseitigen Briefwechsel bis zu dem nur zu schnell vorüberschwindenden Ziele ihrer Wünsche Schritt vor Schritt begleiten.

Wir können von Lessings Leben in Hamburg nicht scheiden, ohne seines Umgangs mit dem Senior Göze, Pastor an der St. Katharinenkirche, ausführlicher zu gedenken. [1]) Lessing achtete seine persönliche Bekanntschaft mit Göze für merkwürdig genug, um sich den Tag in seinem Tagebuche anzumerken. (XI, 302.) Wir lesen: „Den 24. Jänner 1769 habe ich den Senior Göze zuerst persönlich kennen lernen. Ich besuchte ihn auf seine wiederholte Einladung, und habe einen in seinem Betragen sehr natürlichen, und in Betracht seiner Kenntnisse gar nicht unebenen Mann an ihm gefunden." Also für einen ganzen Gelehrten hat Lessing ihn eigentlich nie gehalten, wofür er von seinen Verehrern zuweilen wohl ausgegeben wurde. [2]) Sie sprachen

1) Johann Melchior Göze, 1717 in Halberstadt geboren, war erst (1741) Adjunkt des Ministerii zu Aschersleben, 1750 zweiter Prediger an der heil. Geistkirche zu Magdeburg, 1755 Pastor an der Katharinenkirche zu Hamburg und 1760 Senior des dortigen Ministeriums.

2) S. Johann Otto Thieß, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Hamburg 1801. 2 Theile. II, S. 20. Thieß, Verfasser des gelehrten Hamburg, hatte das Unglück gehabt, Göze's Zelotismus zu erfahren, und das ihm gewidmete Kapitel S. 19—50, ist eben nicht zu Göze's Gunsten abgefaßt. Er spricht ihm jede gründliche Gelehrsamkeit als Theolog, Philolog, Historiker und Literator ab; nur in seinem Münz-

von der öffentlichen Bibliothek zu Hamburg, welche damals in einer kläglichen Verfassung sich befand, aus Ursachen, denen Göze, als Senior des Ministerii, sich vergeblich entgegengestellt hatte. [1]) Darauf kam Lessing auf Göze's Streitigkeit mit Semler wegen des Complutenſischen Neuen Testaments, wobei Lessing bekennt, daß Göze wohl offenbar Recht habe. Er erwähnt die vortreffliche Sammlung von Bibeln, und besonders die ersten Ausgaben von Luthers Uebersetzung, die Göze zusammengebracht hatte. [2]) Diese Sammlung hatte für Lessing das besondere Interesse, daß er bei seinem damals gehegten Vorhaben, ein Wörterbuch der deutschen Sprache auszuarbeiten, eine Vergleichung der verschiedenen Ausgaben der Lutherschen Bibel anzustellen hatte. Lessings Bekannte und Freunde konnten nicht begreifen, daß er an dem Umgang des Eiferers Gefallen fand, und schoben es boshaft auf den trefflichen Rheinwein in Gözens Keller. Göze hatte sich schon bei mehr als einer Gelegenheit als hitzigen und consequenten Verfechter der strengsten lutherischen Orthodoxie, als den nie ruhenden Wächter in Zion hingestellt; so eben wieder in dem Streite mit dem Prediger Schlosser über die Zulässigkeit der Geistlichen zum Theater. Lessing, welchem Consequenz über alles ging, mochte die Gözische Polemik, die überall von demselben Punkte ausſetzte, gewissermaßen als unvermeidlich ansehen. Man thut Gözen vielleicht Unrecht, wenn man seine nicht abreißende Polemik gegen die Semler, Basedow, Teller, Alberti, Schlosser, Dreyer, Bahrdt, gegen die Verfasser der Allgemeinen Bibliothek, bis zu Goethe und Lessing, als blos persönliche Ausbrüche einer finstern Wuth betrachtet. Den Posten, den Boden, wo Göze predigte und eiferte, möge man im Auge haben. Die Geschichte der Hamburgischen Lutherischen Geistlichkeit seit Einführung der Reformation bis zu Göze zeigt uns eine lange Reihe solcher Eiferer auf der Warte des Buchstabendienstes, gegen jede freie Geistesregung in Philosophie und Theologie. Göze hat, Dank seinen letzten Angriffen auf einen Feind, wie Lessing, den traurigen Ruhm, als der letzte in der Reihe, auf un-

---

kabinet war er zu Hause. Er bemerkt S. 20: „In frühern Zeiten urtheilte zwar Lessing von Göze's Kenntnissen auch in andern als theologischen Fächern günstig; allein dies Urtheil war die Folge eines Gesprächs, in welchem Göze, dem es an dieser Gabe nicht fehlte, Lessingen zu unterhalten wußte. Man kann bei sehr seichtem Wissen die Miene eines Literators und Kunstkenners annehmen, zumal in einer Bibliothek." — Als Bibliograph und Numismatiker wurde Göze's Andenken neuerdings mit Anerkennung erneuert (F. L. Hoffmann, Hamburger Bibliophilen ꝛc. IV. J. M. Göze. Im Serapeum 1852. No. 21—22).

1) Die nähern Umstände sind für die Geschichte der Hamburgischen Stadtbibliothek von Interesse. Erläuterungen darüber enthält die Geschichte der Hamb. Stadtbibliothek von Christian Petersen (Hamburg 1838. S. 71 ff.).

2) Göze gab später 1777 eine Beschreibung derselben in zwei Quartbänden heraus. Diese Sammlung wurde nachmals von dem Sohne, dem Pastor G. F. Göze zu St. Johannis, der Stadtbibliothek vermacht. Neben ihr hängt Göze's Bildniß (a. a. O. S. 86).

vergänglichem Postament über seine Vorgänger hinauszuragen, indeß die unzähligen Streitschriften und Fehden der Vorgänger im Staube der Bibliotheken begraben und vergessen sind. Daß er in dem Komödiendichter, in dem Weltkind, dem Spieler Lessing (denn er hat noch in Hamburg dem Pharao geopfert) [1]), den Gelehrten und tüchtigen Kopf herausfand und an sich zog, daß Lessing, der seinen Umgang zu wählen gewohnt war, oft zu ihm ging, ohne daß Göze ihm die Besuche wieder gab, bleibt immer als charakteristische Thatsache bestehen, welche durch die spätern Kämpfe ihr Interesse nicht einbüßen kann. Daß Lessing trotz seinen Scherzen gegen die Freunde übrigens recht gut wußte und fühlte, welchen gefährlichen Gegner jeder freien Geistesrichtung er in Göze vor sich hatte, sehen wir aus folgenden Zeilen, welche um diese Zeit er sich einst über ihn in ein Tagebuch schrieb. „Daß Göze, heißt es, für das Verbrennen der Ketzer und Heterodoxen stimmen sollte, glaube ich nicht. Dazu ist er wirklich wohl noch zu weichherzig. Aber daß er darauf bestehen würde, daß Semler, Basedow und Teller, ein Reisbündel auf dem Rücken, vor seiner Kanzel erscheinen und so widerrufen müßten, das bin ich vollkommen überzeugt. . . ." [2]) „Dieser Mann (es ist ein Wort von Steffens, das sich hier anschließen möge) war mir um desto merkwürdiger, weil seine starre, liebloſe und finstere Orthodoxie einen grellen Gegensatz bildete, der heitern Naturbetrachtung seines Bruders gegenüber. Der letztere war der fröhliche Lehrer und Begleiter meiner frühen Jugend; auch Prediger, wie sein Bruder, und ich konnte ihn mir immer nur als einen milden, freundlichen Mann denken." [3])

Göze war der erklärte Gegner des Pastors Alberti an der St. Katharinenkirche, einer von den Theologen, welche die lutherische Dogmatik mit dem Geiste der damaligen Philosophie und Duldung in Einklang zu bringen suchten. Alberti war ein Freund Basedows, welchen Göze als einen Ketzer verfolgte, und schon aus dem Grunde mußte Göze auf ihn einen Unwillen werfen, ob er schon öffentlich an diesen Streitigkeiten keinen Antheil nahm, eben so wenig als an Göze's Theaterstreit mit dem Prediger Schlosser, der Alberti ebenfalls zu seinen Freunden zählte. Es fehlte nur an einem Anlasse, um den Brand, der noch unter der Asche glimmte, in Flammen ausbrechen zu lassen.

---

1) Das zeigt sein Briefwechsel mit Ebert, wo Lessing das Pharao und Göze in einem Athem nennt und fragt (XII, 238): — „ich weiß nicht, was Ihnen dieses unschuldige Paar gethan hat?" Worauf Ebert (XIII, 204): „Mit Ihrem Götzen! — Der gottlose König Pharao kömmt mir in seiner Gesellschaft als ein wahrer Heiliger vor."

2) Lessings Leben, von Karl Lessing I, S. 291.

3) H. Steffens, Was ich erlebte, IV, 413. — Steffens spricht von Göze's jüngerm Bruder, berühmt durch sein Werk über die Eingeweidewürmer und andere naturhistorische Arbeiten.

Alberti hingen die Kreiſe der Gebildeten an, während Göze den gemeinen Mann für ſich hatte. Wie wenig Leſſing von der modiſchen Behandlung der Theologie eigentlich erbaut war, wird ſpäter betrachtet werden; Alberti jedoch liebte und ſchätzte er wegen ſeiner Biederkeit und Menſchenfreundlichkeit. Ueber theologiſche Materien hatten ſie nicht ſelten freundſchaftlichen Streit; Alberti behauptete ſeine Meinungen ein wenig heftig und entſchieden. Leſſing (bemerkt Nicolai) konnte das allzu Deciſive nicht wohl leiden, und pflegte in geſellſchaftlichen Unterredungen oft die ſchwächere Parthie zu ergreifen, zuweilen aber auch gerade die, von der jemand heftig eingenommen war, der die Sache aber aus einem ihm eigenen Geſichtspunkte zu betrachten ſchien. Dies that er, um Jenem Muth zu geben, ihm ſeine Gedanken ganz im Zuſammenhange zu ſagen. Auch war er in Geſellſchaften wohl Liebhaber eines Dinges, das die Engländer fun nennen. . . .

Seit langer Zeit nun war in den Hamburgiſchen Kirchen an den Bußtagen ein Kirchengebet abgeleſen worden, in welchem die Worte: Pſalm 79, 6: „Schütte deinen Grimm auf die Heiden und auf die Königreiche, die deinen Namen nicht anrufen", enthalten waren. Im Jahre 1769 hielten Alberti und noch ein anderer Prediger es wider ihr Gewiſſen, dieſe Worte ferner von der Kanzel zu ſprechen, und ließen ſie aus dem Bußgebete aus. Wie immer trat auch diesmal, obſchon gar nicht dem geiſtlichen Miniſterium, ſondern dem Magiſtrate die jura consistorialia zukommen,[1]) Göze mit zornigem Eifer in die Schranken; der Krieg wurde auf beiden Seiten mit Erbitterung geführt, auf den Kanzeln und in Streitſchriften. Göze behauptete in einer eigenen Schrift, dieſes Gebet ſei nothwendig und chriſtlich; es ſei erſtlich kein Gebet wider die Feinde, ſondern für die Feinde; denn ihre Bekehrung könne darauf erfolgen; außerdem, da jetzt die Chriſten Gottes Wort ſo ſehr verachteten, ſo müſſe man fürchten, daß Gott die Türken oder ähnliche heidniſche Völker ſchicken werde, unſere Kinder ſchwer heimzuſuchen, und wider dieſe von Gott geſchickte Völker müßten wir zum Voraus bitten, daß er ſeinen Zorn über ſie ausſchütten und ſie verderben möge![2]) Nachher ſagte er gar, der Sturz des Jeſuitenordens ſei eine recht ſichtbare Erhörung dieſes Gebets. Dieſer Orden, die ganze Kleriſei des Papſtthums, die Türken, das ſeien jetzt die Heiden![3])

Leſſings Freunde glaubten ihn für dieſesmal ohne Widerrede geſchlagen, und neckten ihn eines Tages in der Geſellſchaft mit der Aufforderung, ſeinen Vertrauten Göze, wie er ſonſt zuweilen that, zu vertheidigen. Zu Aller Er-

1) Allgem. deutſche Bibliothek XVII, 617. Der „Auszug eines Schreibens aus Altona über die Albertiſche und Gözeſche Streitigkeit" S. 615—629 giebt eine gedrängte Ueberſicht aller zwiſchen den beiden bis zu Alberti's Tode, den 31. März 1772 geführten Streitigkeiten.

2) Allgem. deutſche Bibliothek XII, St. 2. S. 94.

3) Thieß, Leben a. a. O.

staunen, vorzüglich des anwesenden Alberti, hörte man Lessingen das fürchterliche Kirchengebet in Schutz nehmen. Man müsse in dieser Sache wohl distinguiren, behauptete er; dann werde sich finden, in welcher Rücksicht man sehr wohl so beten könne oder so beten müsse. — „Hier hilft keine Distinction, rief Alberti aus, denn in jeder Betrachtung ist es abscheulich, ein solches Gebet zu beten. Christus sagt: Du sollst deinen Nächsten lieben, als dich selbst!" Das sollen und wollen wir auch, versetzte Lessing, und mögen doch wohl Gottes Grimm über die herbeirufen, die ihn verdienen! — „Die Distinction möchte ich sehen, mit welcher Sie dieses vereinigen wollen!" — Das sollen Sie sehen! — Alberti und die andern lachten.

Lessing ging fort, und machte in wenigen Tagen fertig:

„Eine Predigt über zwei Texte; über Psalm 79, 6.: Schütte deinen Grimm über die Heiden u. s. w.; und über Matth. 22, 39.: Du sollst deinen Nächsten lieben als dich selbst; von Yorik. Aus dem Englischen übersetzt.[1])

Lessing ließ von dieser Predigt in der Druckerei seines Freundes Bode, auf dessen Verschwiegenheit er rechnen konnte, einen halben Bogen, worauf der Titel und ein Theil der Vorrede war, absetzen, und nur ein halbes Duzend Exemplare abdrucken, wovon er eins seinem Freunde Alberti unvermerkt in die Hände kommen ließ, als ob es unter der Presse wäre. Der edle Mann hatte kaum einige Verlegenheit in der Miene seines Freundes bemerkt, als er ihn umarmte und ihm versicherte, es sei nur Scherz, und die Predigt solle nicht bekannt werden; wiewohl im Grunde Göze mit derselben auch gar nicht würde zufrieden gewesen sein. Nur Alberti und einige andere von Lessings vertrauten Freunden (unter ihnen Nicolai) bekamen sie unter dem Siegel der Verschwiegenheit zu lesen, und diese damals nöthige Verschwiegenheit hat Niemand gebrochen.

Diese Predigt (fährt Nicolai fort) war in ihrer Art ein Meisterstück, und es wäre ein großer Verlust, wenn das Manuscript völlig sollte verloren gegangen sein (daran ist längst nicht mehr zu zweifeln). Yoriks Manier war völlig erreicht; eben die Simplicität, eben die scharfsinnige und gutmüthige Philosophie, eben die menschenfreundliche Theilnehmung und Toleranz, eben die Ausbrüche heiterer Laune, die aus dem ernsthaftesten Gegenstande ganz natürlich entstehen. Ich erinnere mich, sie mit unbeschreiblichem Vergnügen zweimal gelesen zu haben; aber von der Predigt selbst habe ich nichts in einigem Zusammenhange behalten. Es ist mir nur der Inhalt eines Theils der Vorrede sehr lebhaft im Gedächtniß geblieben, eine Dichtung, welche die Veranlassung enthält, die Yorik gehabt haben sollte, diese Predigt zu verfertigen. Ich will sie hier mittheilen. . . .

1) VIII, 312.

Das Fragment ist kurz und bedeutend genug, um auch hier eingeschaltet zu werden.

„Der Oberst Shandy ging eines Tages mit seinem getreuen Trim spazieren. Sie fanden am Wege einen magern Menschen in einer zerlumpten französischen Uniform, der sich auf eine Krücke stützte, weil ein Fuß verstümmelt war. Er nahm stillschweigend mit niedergeschlagenen Augen den Hut ab; aber sein kummervoller Blick sprach für ihn. Der Oberst gab ihm einige Schillinge, ungezählt wie viel; Trim zog einen Penny aus der Tasche, und sagte, indem er denselben gab: French dog.

Der Oberst schwieg einige Sekunden, und sagte darauf, sich gegen Trim kehrend: „Trim! es ist ein Mensch und nicht ein Hund!"

Der französische Invalide war ihnen nachgehinkt. Auf des Obersten Rede gab Trim noch einen Penny, und sagte abermals: French dog!

„Und, Trim! dieser Mensch ist ein Soldat!" Trim sah ihm starr ins Gesicht, gab wieder einen Penny, und sagte: French dog!

„Und, Trim! er ist ein tapferer Soldat; du siehst, er hat für sein Vaterland gefochten, und ist schwer verwundet worden." Trim drückte ihm die Hand, indem er ihm noch einen Penny gab, und sagte: French dog!

„Und Trim! dieser Soldat ist ein guter und ein unglücklicher Ehemann, hat eine Frau und vier unerzogene Kinder." Trim, eine Thräne im Auge, gab Alles, was er noch in der Tasche hatte, und sagte, etwas leise: French dog!

Als der Oberst nach Hause kam, sprach er mit Yorik über diesen Vorfall. Yorik sagte: „Es ist klar, Trim hasset die ganze Nation, welche seinem Vaterlande feindselig ist; aber er kann jedes Individuum aus derselben lieben, wenn es Liebe verdient. Dies gab Gelegenheit, daß Yorik die folgende Predigt hielt. . . ."

Hier hätten wir den Grundgedanken, oder den Text der Predigt; man erweitere den Begriff des Vaterlandes, man setze den Begriff der Religion an dessen Stelle, und man erkennt ganz die Idee der Toleranz, welche, wo sie einen positiven Kern enthält, und nicht blos aus Gleichgültigkeit entspringt, die lebendige Vermittelung eines geschichtlichen Gegensatzes durch die allgemeine Menschenliebe ausdrückt. Yorik werden wir im Nathan wieder entdecken.

Lessing hätte immerhin seine Predigt drucken lassen können; er hätte der Sache Göze's schwerlich damit aufgeholfen. Dieses Mal blieb seine Sache unentschieden. Im folgenden Jahre aber vor dem Bußtage fragte Göze bei dem Magistrate an, wie es mit dem streitigen Gebete gehalten werden sollte, und bekam zur Antwort, es sollte bei Seite gelegt und ein anderes dafür gewählt werden. Voll Bestürzung hierüber, bat er um Entlassung von seinem Seniorate, und erhielt sie. Dies meldete Lessing seiner Freundin, Mad. König, nach Wien, aus Wolfenbüttel den 25. Octob. 1770, und fügt hinzu: „Man erzählt, seine Frau sei darüber vor Schrecken in Ohnmacht gefallen, und will daraus

schließen, daß ihm selbst die gesuchte Entlassung über alles Vermuthen gekommen. Jetzt sollen die abscheulichsten Pasquille wider diejenigen in Hamburg herumgehen, die Gözen zu diesem Schritte gezwungen, und wenn diese nichts helfen, so bedauert er es am Ende doch wohl selbst, daß er das Heft aus den Händen gegeben."

„Nach meiner Denkungsart ist das der empfindlichste Streich, den Göze unserm ehrlichen Alberti hätte versetzen können," schrieb Lessing bei dieser Gelegenheit kurze Zeit nachher an dieselbe.

Zwei Jahre später stand Göze mit verdoppelter Leidenschaft gegen Alberti auf, und diesmal kostete es seinem Amtsgenossen das Leben. Alberti gab 1772 seine „Anleitung zum Gespräche über die Religion" heraus, den ersten wohlgerathenen Entwurf zu einem Unterrichte für die Jugend, nach Schröckh's Urtheil.[1]) Er sonderte darin die Wahrheiten der natürlichen Religion von denen der christlichen Offenbarung, und indem er jene voranstellte, suchte er aus der Beschaffenheit der erstern selbst den Uebergang zu der Offenbarung zu zeigen. Dieser Weg, der von den neuern Pädagogen, als der der Natur, meistens eingehalten wurde, hat Lessings Beifall zwar nie gehabt, der (in den Zusätzen zu den Fragmenten eines Ungenannten, X, 16) sich gegen diese genauere Absonderung der vernünftigen und geoffenbarten Lehrsätze, nach seinen Begriffen von der geoffenbarten Religion, erklärte und nur besorgte, „daß die lieben Bücherchen" dadurch nur schäler gemacht würden — wie viel mehr mußte der Eifer eines Göze entbrennen, welcher die Sache der Religion in höchster Gefahr darin sah. Er predigte von der Kanzel gegen Alberti; das Volk von Hamburg gerieth in Bewegung. Alberti hatte die Lehre vom Teufel nicht besonders abgehandelt, man schloß daraus, daß er keinen glaube, daß er keine Religion habe. Mehrere Streitschriften wurden gewechselt.[2]) Alberti, dessen Gesundheit untergraben war, erlag den erlittenen Kränkungen, und starb im 48. Jahre den 31. März 1772, nachdem er Gözen durch seinen Beichtvater versichern lassen, daß er ihn nie gehaßt habe. Dieser aber predigte noch an Alberti's Begräbnißtage gegen ihn. — Die große Achtung der Hamburgischen Gemeinde gegen Alberti antwortete dem verdammenden Eiferer durch eine reiche Subscription zum Besten der würdigen Wittwe und ihrer zahlreichen Familie, in welcher der Name Alberti's fortlebt.[3])

---

1) Kirchengeschichte seit der Reformation VIII, 157.

2) Man findet sie am Schlusse eines Schreibens über die Albertische und Göze'sche Streitigkeit in der Allg. deutschen Bibliothek, Bd. XVII, S. 615—629.

3) Von den Söhnen Alberti's ist der eine als Geheimer Finanzrath in Preußischen Diensten gestorben; zwei andere wurden reiche Handelsherren in Schlesien. Von den Töchtern heirathete eine den Kapellmeister Reichardt, dessen eine Tochter Gattin des Professor Steffens wurde, eine andere L. Tieck; eine dritte den älteren Waagen. (Nähere Mittheilungen über diese Familienverhältnisse giebt Steffens: „Was ich erlebte"; besonders im 4. Theile.)

Noch später, in seinem eigenen Streite mit Göze, hielt ihm Lessing die Verfolgung seines Freundes und die große Inconsequenz vor, daß er dem Mascho ähnliche Verbesserungspläne mit dem Hamburgischen Katechismus nachsah. „Wie, Herr Pastor? das wollen Sie gestatten? Als unserem guten Freunde Alberti ehedem so etwas beifiel: wem hat es die Hamburgische Kirche zu danken, daß er nicht damit durchdrang, als Ihnen!“ —

Beilagen zum 1. und 2. Buche.

Zu S. 1. General Tauenzien. Höchst wahrscheinlich hat das Archiv des ehemaligen Gouvernements von Breslau Manches von Lessings Arbeiten im Dienste des General Tauenzien aufbewahrt; auf meine Anfragen deshalb wurde ich jedoch berichtet, daß bei der Einnahme Breslau's durch die Franzosen im J. 1806 das gesammte Archiv des Gouvernements der Zerstörung Preis gegeben wurde. — Darauf wandte ich mich an den Enkel des General Tauenzien, den in Trier lebenden Herrn Generalmajor von Tauenzien, mit der Anfrage, ob etwa in den erhaltenen Papieren seines Großvaters Schriftstücke von Lessings Hand vorkämen, und erfuhr von ihm, daß nach dem Jahre 1840 sämmtliche Papiere seines Vaters und Großvaters Herrn Hofmarschall von Schöning (Verfasser mehrerer wichtigen, die Preußische Geschichte betreffender Werke), zum Behuf einer von ihm beabsichtigten Biographie seines Vaters eingehändigt wurden. Auf meine Anfrage bei Herrn Hofmarschall von Schöning hatte dieser die Güte, aus Potsdam mir zu antworten: „Daß in dem, überdies sehr spärlichen literarischen Nachlaß des Generals Grafen Tauenzien weder ein Blatt Papier von seinem Vater, noch von Lessing enthalten war; bei dieser Mangelhaftigkeit habe er auch nicht ein Wort über Tauenzien publicirt, vielmehr die nachgelassenen wichtigsten Stücke zwischen dem Geheimen Staatsarchiv und dem Generalstabe getheilt, so daß er selbst davon gar nichts mehr besitze."

Zum Glück sind mir die folgenden neun ungedruckten Briefe Lessings, die er als Sekretair des General Tauenzien theils aus dem Lager bei Schweidnitz 1762, theils aus Potsdam an den damaligen preußischen Ober-Auditeur Wilcke in Breslau gerichtet hat, durch die Güte des Herrn Oberlehrers Dr. J. Ochmann in Oppeln zugekommen, durch welche jene Lücke glücklich ergänzt wird. Der Ober-Auditeur Wilcke stand während des siebenjährigen Krieges zuerst bei dem Schwerinschen, dann bei dem Tauenzienschen Corps; später trat er in das Magistrats-Collegium zu Breslau ein und starb (das Jahr ist unbekannt) mit dem Titel eines Direktors. Sein Akten-Nachlaß befindet sich gegenwärtig im Besitze eines Verwandten, Herrn Regierungsrath Richter in Oppeln, welcher unter alten Papierstößen Lessings Briefe entdeckt hat.

1.

Ew. HochEdelgebohren habe anbey die Ehre, verlangtermaßen das Schreiben an den Cap. Reitzenstein nach vollzogener Unterschrift zu fernerer Besorgung zurückzusenden. Zugleich erfolgen abermals verschiedene Briefschaften, das Auswechselungs-Geschäft betreffend, als:

1) Ein Schreiben des Commandeurs vom Finckschen Regimente, nebst Beilagen, wovon Ew. HochEdelgeboren von selbst den gehörigen Gebrauch zu machen am besten wissen werden.
2) Ein Schreiben des G. M.[1]) von Puttkammer.
3) Ein Schreiben des G. M. von Saldern, dessen Inhalt S. Excellenz recommandiren, um die darin bemerkten Gefangenen des nächsten zur Auslösung mit in Vorschlag zu bringen.
4) Ein Schreiben des Obersten Joly de St. Valier. S. Excellenz sind von dem Zusammenhange dieser Sache nicht genugsam instruirt, glauben indeß aber nicht, daß ihm eher abzugehen, zu erlauben, als bis der für ihn ausgewechselte anhero abgegangen.

1) Generalmajor.

5) Ein Schreiben des Prinzen Heinrichs. S. Excellenz beklagen, daß Sie von der Intention des Prinzen, wegen des Majors von Kalckstein, nicht informirt gewesen, und soll der Lieut. Pusitz zur Auswechselung nicht zugelassen werden.

Ew. HochEdelgebohren Vorschlag wegen des Rittmeisters Grauert ist S. Excellenz sehr angenehm gewesen, und will er sogleich selbst durch mich an des Herzogs von Bevern Durchlaucht dieserwegen schreiben lassen; als worauf ich auch derselben das Communications-Schreiben des Herzogs, nebst Zulage gehörig remittiren werde.

Mit unserer Belagerung geht es gar nicht nach Wunsche. Alles, was wir gegen den Ort unternehmen können, reducirt sich auf Minen, welche uns aber der Feind einmal über das andere durch Gegenminen ruiniret. Sollte indeß die Uebergabe bald erfolgen, werde ich nicht ermangeln, Ew. HochEdelgebohren sogleich Nachricht davon zu ertheilen, besonders wenn Dero persönliche Gegenwart nöthig sein sollte. [1])

Der ich mit vollkommener Hochachtung verharre

Ew. HochEdelgebohren

gehorsamster Diener

Teichenau, den 14. Sept. 1762. Lessing.

2.[2])

Ew. HochEdelgebohren habe anbey abermals die Ehre, verschiedene kürzlich eingegangene, das Auswechselungs-Geschäft betreffende Briefschaften zu übermachen. Als:

1) Ein Schreiben des Generals Laudons, welches die Antwort auf das jüngst an den Feld-Marschall Daun Gesandte ist. Ew. HochEdelgebohren werden daraus ersehen, daß ich in dem Briefe an den Obristen von Schröder einen kleinen Fehler gemacht. Ich habe ihn indeß schon reparirt, und es soll nicht wieder geschehen.
2) Ein Schreiben des [3]) General Sarbelloni. Das letzte Paquet an ihn ist richtig abgegangen.
3) Ein Schreiben des Herzogs von Würtemberg, welchem zu Folge Dieselben das Erforderliche ergehen zu lassen belieben, und auf die Entlassung des darin erwähnten Capitains Wernsdorf dringen werden.
4) Das Schreiben des Cap. von Reizenstein, dessen Gesuch um so viel eher abzuschlagen, da ihm eigentlich nicht einmal der erstere Urlaub zugedacht gewesen.
5) Ein Schreiben des General-Majors von Affeburg. Gleichfalls abzuschlagen, oder vielmehr gar nicht zu beantworten. Weil Se. Excellenz ihn schon letzthin durch mich ersuchen lassen, ihn überhaupt mit dergleichen Anträgen für die dortigen gefangenen Officiers zu verschonen.

Der ich mit aller Hochachtung verharre

Ew. HochEdelgebohren

gehorsamster Diener

Lessing.

P. S. Auf den 11ten wird unsere zweite Mine springen und uns hoffentlich Meister vom bedeckten Wege machen. Doch ist zu vermuthen, daß der Feind noch eher capituliren wird, indem es ihm an Munition gebricht.

3.

Es muß Ew. HochEdelgebohren nothwendig sehr befremdet haben, das letztere Paquet Briefschaften ohne das geringste Beyschreiben zu erhalten. Ich weiß nicht durch welchen unglücklichen Zufall ich es mit einzusiegeln vergessen müssen. Hier folgt es nach, und ich bitte um Verzeihen.

Zugleich folgen die Briefe des Herzogs von Bevern und G. L. von Beck zurück. Der General hat an Ersteren schreiben lassen, und ich werde nicht ermangeln, Ew. HochEdelgeb. von dessen Antwort part zu geben.

Das Schreiben des Prinzen Heinrichs erbitte ich mir zurück, weil der General durch mich antworten lassen will.

---

1) Den 22. Juli eröffnete der General Tauenzien die Belagerung von Schweidnitz gegen den kaiserlichen General-Feldmarschall Grafen von Guasco; erst am 9. October machte Tauenzien sich zum Meister der Festung, und die österreichische Besatzung zu Kriegsgefangenen. Lessing befand sich bei seinem Vorgesetzten auf den Dörfern vor Schweidnitz, Teichenau, später Peilau. Eine ausführliche, lebendige Schilderung der Belagerung enthält F. J. Schmidts Geschichte der Stadt Schweidnitz S. 277 ff. (Schweidnitz 1848).

2) Ohne Datum; aber dem Inhalt nach hier einzuschalten.

3) Oesterreichischen.

Endlich gewinnt es das Ansehen, als ob sich der Feind zur Capitulation bequemen wollte. Es stößt sich nur noch an einige Kleinigkeiten und wir sind richtig; wenn man nur anders diese Kleinigkeiten selbst nicht zur Ursache einer längeren Verzögerung macht.

4.

P. P.

Ew. HochEdelgebohren habe anbey die Ehre, die auf Letzteres an den General von Serbelloni eingegangene Antwort des Prinzen von Stollberg nebst beigeschlossenen Razions-Scheinen zu übermachen. Deßgleichen einige andere das Auswechselungs-Geschäft betreffende Briefe, wovon Dieselben den erforderlichen Gebrauch zu machen von selbst am Besten wissen.

Unserer Belagerung sehen wir noch so bald kein Ende. Wenn sie in der Festung der Nothwendigkeit sich zu ergeben nicht näher sind, als wir der Wahrscheinlichkeit sie dazu zu zwingen, so kann es noch lange dauern.

Ich verharre mit aller Hochachtung

Ew. HochEdelgebohren

gehorsamster Diener

Lessing.

5.

HochEdelgebohrener Herr!

Hochzuverehrender Ober-Auditeur.

Unsere Abreise von Schweidnitz kam so unvermuthet und plötzlich, daß es mir unmöglich war, Ew. HochEdelgeb. davon avertiren zu lassen. Die zugefertigten Briefschaften, das Auswechselungs-Geschäft betreffend, sind gehörig unterzeichnet und gesiegelt worden; jetzt folget aber anbey das Paquet an Dieselben wieder zurück, indem wir von hier aus keine geschwinde und sichere Gelegenheit nach Breslau mehr haben, Dieselben es hingegen in Schweidnitz weit eher und besser befördern können. Vor der Hand sind wir noch in Peile, und es wird darauf ankommen, ob und wie S. Königl. Majestät S. Excellenz in dieser Campagne annoch brauchen wollen. Letztere würden es sehr gern sehen, wenn sie Ew. HochEdelgebor. vor der Abreise von Schweidnitz noch sprechen könnten, und sich Dieselben anher bemühen wollten.

Der ich mit vollkommener Hochachtung verharre

Ew. HochEdelgebohren

Peile, den 20. Oct. 1762. (Der Name ist weggeblieben.)

6.

P. P.

Ew. HochEdelgebohren habe beygehend die Ehre, die zur Besorgung übermachten Briefe, nach vollzogener Unterschrift, zu remittiren. Die vier an verschiedene Commandeurs habe ich zurück behalten, und sollen sie von hier aus richtig besorget werden.

Sogleich erfolgen andere indeß eingelaufene Briefe. Wegen der Stollbergschen werden Ew. HochEdelgebohren selbst am besten wissen, ob die Geißeln mit zu dem Auswechselungs-Geschäfte zu beziehen sind, oder ob der General nicht lieber gar die Sache gleichfalls von sich abweisen sollte.

Peile, den 23. October 1762.

P. S. Ich reise morgen auf einen Tag nach Breslau, und werde nicht eher als Dienstag Abend zurück sein. L.

7.

P. P.

Auf Befehl S. Excellenz habe die Ehre, Ew. HochEdelgebohren beigehendes Schreiben an den G. L. v. Willych zu übersenden. Es verlangt selber hier eine Liste von den sämmtlichen in Schlesien noch befindlichen Oesterreichischen Kriegsgefangenen. Wenn nun deren allhier in Schweidnitz gar keine, auch in den übrigen Vestungen, außer Breslau, so viel Se. Excellenz wissend, keine befindlich, so sollen Ew. HochEdelgeb. die Gütigkeit haben, und nur sofort durch den Hrn. Hauptmann v. Happe eine genaue Liste aller Breslauischen Kriegsgefangenen anfertigen lassen und solche mit erstem an den Herrn G. Lieutenant nach Dresden in Dero eigenen Namen übersenden, mit dem Beyfügen, daß S. Excellenz der Zeit in Breslau nicht gegenwärtig, und in anderweitigen Königlichen Commissionen begriffen sein werden.

Ew. HochEdelgebohren

gehorsamster Diener

Schweidnitz, den 18. März 1763. Lessing.

8.

P. P.

Auf Befehl Sr. Excellenz habe die Ehre, Ew. HochEdelgebohren beygehend verschiedene in dem Auswechselungsgeschäfte eingelaufene Briefe zu übersenden, und würden Dieselben schon wissen, was für Gebrauch davon zu machen. Im Falle darauf zu antworten, könnten es Ew. HochEdelgeb. entweder nur in Dero eigenen Namen thun, oder die Briefe zur Unterschrift beliebig anhersenden, die ich sodann zu befördern nicht ermangeln werde.

Auf einen andern Brief des G. von Forcade, worin dieser Namens des Feld-Marschall Lieutenant von Ried anfragte, wohin die aus Oesterreichischen Diensten zu erlassende Preußische Unterthanen ins künftige zu übersenden, und worin zugleich die unter dem Braunschen Regimente annoch befindlichen Oesterreicher reclamirt wurden, haben S. Excellenz bereits durch ich (sic) antworten lassen, daß nähmlich die aus den Mährischen Garnisonen nach Cosel und die aus dem Böhmischen nach Glatz transportirt werden könnten.

In Zeit von 14 Tagen hoffen S. Excellenz wieder in Breslau zu sein. In welchem Charakter, wird Ew. HochEdelgebohren bereits bekannt sein. [1])

Ew. HochEdelgebohren

Potsdam, den 23. Juli 1763. ergebenster Diener

An den Herrn Ober-Auditeur Wilcke Lessing.

HochEdelgeb.

9.

P. P.

Auf Befehl S. Excellenz habe Ew. HochEdelgebohren hiebei die von dem Feld-Kriegs-Commissariate eingegangene Todten-Scheine von denen in diesseitiger Kriegsgefangenschaft verstorbenen Oesterreichischen Officieren zu übermachen, und werden Dieselben am besten wissen, welcher Gebrauch davon zu machen.

Ew. HochEdelgebohren

ergebenster Diener

Potsdam, den 4. August 1763. Lessing.

An den Herrn Ober-Auditeur Wilcke

HochEdelgebohren.[2])

Zu S. 8. In einem Schreiben Meinhards an Nicolai vom 24. Januar 1766 heißt es (nach einem Auszuge von Danzels Hand): „Die Nachricht, die Sie mir geben, daß kein geringerer Recensent, als Herr Lessing selbst, mir in den Briefen über die neue Literatur die Ehre erzeigt, hat mich von Neuem wieder so angenehm überrascht."

Zu S. 32. Karl Lessing hat die zweite Ausgabe (vom J. 1788) mit einem sehr dankenswerthen, ja für das Verständniß des Laokoons unentbehrlichen Anhang aus Lessings nachgelassenen Papieren bereichert, in welchen Herder wohl nur aus der gedrückten Stimmung heraus, die sein Brief an Knebel (Knebels Literarischer Nachlaß II, 238) an der Stirn trägt, „nichts als vertrocknete Brotkrumen aus Lessings Brieftasche" finden wollte. Die diesen Papieren in der zweiten Ausgabe gegebene Anordnung und Bezeichnung: II. Theil. XXX, XXXI u. s. w., wonach wir den Plan zum 2ten Theil erhalten hätten, scheint von dem Herausgeber herzurühren. Wenigstens giebt Lachmann (XI, 125 bis 169) mit Benutzung derselben Papiere, die jetzt im Besitze des Herrn B. Friedländer sich finden (welche jedoch mehr als bloße „Vorarbeiten zum Laokoon", nemlich auch Materialien zu dessen Fortsetzung enthalten), und unter Hinzufügung mancher interessanten Stücke eine völlig verschiedene und ganz anders bezeichnete Anordnung. Es wird Sache des kritischen Herausgebers von Lessings Werken sein, das Verhältniß nach Lessings Papieren zu entwirren und die ursprüngliche Ordnung festzustellen.

Zu S. 38. So übersetzt Lessing die Worte des Pausanias: *ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς ποδάς*, zuerst im Laokoon VI, 446, später in der Abhandlung über den Tod der Alten, VIII, 222, und sucht diese Uebersetzung gegen Herders Einwurf und

1) Der König ernannte Tauenzien zum Inhaber eines Infanterie-Regiments, zum Gouverneur von Breslau und zum General-Inspector der ganzen schlesischen Infanterie.

2) Es befinden sich neben diesen Briefen Lessings an den Ober-Auditeur Wilcke drei von dessen Antworten im Concepte, aus Breslau vom 6. und 10. August 1762 und vom 3. August 1763. Sie werden einmal an einem geeigneten Orte mitzutheilen sein.

gegen die herkömmliche Ueberſetzung: distortis pedibus (les pieds contrefaits, mit krummen oder verdrehten Füßen) aufrecht zu erhalten. Er ſtützt ſich dabei auf die natürliche Lage der Schlafenden und auf die Werke der alten Künſtler, wo ſchlafende Geſtalten vorgeſtellt ſind. Allein der Sprachgebrauch (cf. Stephanus Thesaurus sub *διαστρέφω*) entſcheidet gegen Leſſing. Heyne ſchon machte ihn geltend in ſeiner Vorleſung: Ueber den Kaſten des Cypſelus, Göttingen 1770. (Zu dieſer Unterſuchung aber hatte ihm Leſſing, wie er ihm dankbar bekennt, XIII, 221, die erſte Anregung gegeben) S. 14—36, und wenn Heyne dennoch die Sache unentſchieden laſſen will, ſo war es, um Leſſingen nicht geradezu entgegen zu treten.[1]) Im Uebrigen bleibt das letzte Ergebniß der Leſſingſchen Abhandlung von der Darſtellung auf dem Kaſten des Cypſelus ganz unabhängig, weil, wie auch Heyne a. a. O. bemerkt, in dieſer älteſten Periode die Kunſt als ſolche vor der „ſinnbildernden" ſymboliſchen Abſicht weit zurücktrat.

Zu S. 40. A. Maury, Du personnage de la mort, III. mémoire, I. part. a. a. O. V, 287—300, ſetzt die Entſtehung des Skelettes als Bild des Todes in die Kaiſerzeit, als nemlich Epikureismus und Stoicismus in der Lehre der Todesverachtung von entgegengeſetzten Seiten ſich die Hand gaben. Sie ſteht auch im Zuſammenhang mit den Fortſchritten der Anatomie in der Schule zu Alexandrien, da ehedem dieſe Wiſſenſchaft, namentlich die Oſteologie, bei den Griechen durch Hinderniſſe von Seiten der Volksreligion zurückgeblieben war. Die erſten Chriſten endlich, beſonders die Gnoſtiker, denen der Satan, der Fürſt der Dämonen, als Perſonification des Todes erſchien, und welche dieſe Dämonen mit den griechiſchen Dämonen, den Larven und Lemuren, identificirten, gaben an den Orten, wo der griechiſch-römiſche Polytheismus herrſchte, den böſen Geiſtern, und vor allem ihrem Fürſten das Bild des Gerippes: „C'est par cette série de confusions, d'identifications d'emprunt d'une religion à l'autre que la mort, Thanatos, arriva à être pour les Chrétiens un squelette animé.... Le squelette de chez les sectes Chrétiennes l'image de Thanatos, de Satan, du *Κύριος τοῦ Κόσμου*, ainsi que l'appellaient les Priscillianistes.... Endlich: Le personnage du démon, après avoir attiré à lui la figure du squelette, s'effaca bientôt pour ne laisser place qu'à une pure personnification abstraite dans laquelle presque toute idée de Satan avoit disparu et autour de la quelle se groupèrent une foule de traditions antiques... C'est le charactère que la mort prit au moyen âge. — (Eine anſchauliche Belehrung über jene Amalgamirung der Begriffe des Satan und des Todes gewähren die apokryphiſchen Evangelien, namentlich die Unterredung zwiſchen dem Satan, als Thanatos und dem Hades bei der erwarteten Ankunft des Erlöſers in der Unterwelt, vgl. R. Hoffmann. Das Leben Jeſu nach den Apokryphen. Leipzig 1851, I, S. 434 ff.)

Mancherlei Betrachtungen ließen ſich darüber anſtellen, daß während das chriſtliche Mittelalter in Kunſt und Poeſie die Perſon des Todes bald mit ernſthafteſten und würdigſten, bald mit komiſchen und heitern Vorſtellungen in Verbindung brachte, man über das Gerippe nicht hinauskam. Ich kann der Kürze wegen nur auf das Werk von Peignot, und W. Wackernagels Abhandlung: Der Todtentanz in Haupts Zeitſchrift für deutſches Alterthum, I, S. 306, ff., verweiſen.

Zu S. 41. „So unvergleichlich nun dieſe Ausrottung des fürchterlichen Bildes des Todes ſein würde (heißt es in dieſem Briefe), ſo vielmehr aber wünſchte ich, daß Ew. HochEdelgeboren, nebſt allen andern gelehrten Herren, ſo in den ſchönen Wiſſenſchaften arbeiten, mit vereinter Arbeit ſich über den häßlichen Tod ſelbſt hermachten und den ganzen Tod mit allen ſeinen Begriffen und begleiteten fürchterlichen Umſtänden aus den chriſtlichen Gefilden zu verbannen, mindeſtens die jetzige Welt von deren verderblichen, recht kindlichen Vorurtheilen, welche wir ſo lange Zeit von einem Dinge, der Tod genannt, gehabt, doch endlich einmal zu befreien, ſich gefallen laſſen wollten." Dies führt der Verfaſſer des Briefes recht gelehrt, aber unter vielen Wiederholungen, näher aus, und kommt jedesmal auf den nemlichen Punkt zurück. Er erinnert an Carteſius, der uns zweifeln gelehrt, an Luther, der dem Pabſte das Fegefeuer entriſſen, an Chriſt. Thomaſius, der die Teufel, die Geſpenſter und Hexen ausgerottet. Leſſing möge nun auch ſeinerſeits die Feder noch nicht niederlegen, ſondern vielmehr durch zuverläſſige Gründe das böſe Ding, den Tod, aus der menſchlichen Geſellſchaft vertilgen, d. i. der vernünftigen Welt lehren, daß keine ſolche furchtbare Creatur, weder masculini, noch foeminini generis in der Welt, und das Wort Tod der Sache gar nicht angemeſſen, mithin gänzlich zu verwerfen ſei." Dies alles aber in der ſittlich-religiöſen Abſicht, daß die

1) Ueber die ſpätern, an Heyne ſich anſchließenden Unterſuchungen vgl. Thierſch Epochen S. 167—196 und O. Müllers Handbuch S. 43, der hier aber gegen die beſten Handſchriften (vgl. die Ausgaben von Bekker I, 390 und von Schubart und Walz II, 280) ſich für *διαστραμμένον* entſcheidet.

Menschen aus einer solchen Schrift kennen lernen, „was Sterben sei, und mit was Resignation und gesetzten Gemüthe man aus der Welt gehen, auch mit was vor Mäßigung wir unsere entrissenen Freunde beweinen und betrauern sollen.“ Darüber also möge Lessing seine schönen Gedanken mittheilen. Diese Denkart gereichte dem 70jährigen Greise (dieses Alter giebt er sich selbst zum Schlusse des Briefes) zu großer Ehre. Büsching, welcher a. a. O. S. 410 dieser merkwürdigen Zuschrift an Lessing mit einigen Zeilen erwähnt, bemerkt: „Was er (von Nüßler) selbst von dem Tode schrieb, war dem Evangelium und der darauf gegründeten Philosophie gemäß.“ Den Brief selbst im Original bewahrt die Frau Wittwe des Münzdirectors Müller, jetzt in Berlin, unter den wenigen ihr gebliebenen Papieren ihres Vaters, Karl Lessing, und hat mir denselben zur Benutzung gütigst mitgetheilt.

Zu S. 63. Ich beziehe mich auf den ersten Band der Italienischen Forschungen (1827) und die Drei Reisen nach Italien (1832). Der Verfasser behandelt Lessing gewissermaßen als den Urheber und Hauptvertreter der von ihm so eifrig bekämpften Schule und Richtung, wobei er sogar Lessings Wirkungen viel höher anschlägt, als sie waren, indem er ihm so manches ohne Grund unterlegt. Seine Behauptungen durchgängig zu beleuchten, würde jedoch viel zu weit führen. Im Wesentlichen und Allgemeinen ist dies bereits von den Koryphäen unter den Archäologen und Aesthetikern geschehen; namentlich wenn Numehr in ein Gebiet übergeht, wo es ihm an dem eigentlichen Beruf fehlte.

So streitet er S. 108 gegen Lessings Anführung und Auslegung Vl., 382 von Aelian, Var. hist. lib. IV. c. 4, über das Gesetz der Thebaner, „welches ihnen die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßliche bei Strafe verbot.“ „Wo ist aber die Aeußerung, ruft v. R. aus, welche uns berechtigt anzunehmen, dieses frische Jugendleben sei aus pedantischen Grundsätzen und nicht vielmehr aus der herrschenden Lebensansicht und Sinnesrichtung entstanden?“ — als wenn beides, Gesetz und herrschende Lebensansicht, hier zu trennen wäre; oder jedes Gesetz wäre schon als solches pedantisch. v. R. will, jene Worte, εἰς τὸ κρεῖττον τὰς εἰκονας μιμεῖσθαι, haben nicht mehr sagen wollen, als die Künstler sollten gute Arbeit liefern, ein Gebot, das sich in den Statuten auch neuer Malerzünfte finde. Es ist wahr, daß auch Winkelmann (Werke I, 17) das Gesetz der Thebaner dahin auslegte, die Maler sollten die Natur bei Strafe auf das Beste nachahmen. Daß aber Lessings Auslegung die einzig richtige sei, hat Creuzer (Deutsche Schriften, 2. Abth., S. 68—71. 105), ohne Rücksicht auf Lessing, vollständig und überzeugend gegen Hr v. R. nachgewiesen. Hier bleibt noch zu bemerken, daß schon Riedel in seiner Theorie der sch. W. S. 135 Lessings Erklärung angegriffen, und daß Lessing in seinen Kollektaneen XI, 335, neue Parallelstellen zu seiner Rechtfertigung angeführt, die Eschenburg in den Zusätzen vermehrte.

Lessings Laokoon nennt v. R. „abgerissene Andeutungen, die (bei höchstem Werthe) in Bezug auf das Kunstleben eines allgemeinen Resultats entbehren.“ (S. 129.)

S. 131 legt er Lessing den Gedanken unter, als nenne er Fortschritt und Weilen (Körper und Handlung) eigentlich Gegenstände der Malerei und Poesie, was zu ungereimten Folgerungen führen mußte.

Lessing, sagt er, habe in der Anwendung zahllose Mißgriffe begangen.... Mehrmals spricht er von Lessings „Ausfällen gegen das Bildniß“, wovon keine Spur vorkommt. — Das Raisonnement in den „Drei Reisen“, wo Lessing auch oft vorkommt, verliert häufig jeden historisch-beglaubigten Boden; z. B. wo er in Bezug auf das Ideal der italienischen Maler im 17. Jahrhundert (so ganz verschieden von dem Ideale in Lessings Sinne) hinweist: „Lessing kann im Malvasia gelesen haben (dem Verfasser der Lebensbeschreibungen bolognesischer Maler); doch ward er vornemlich durch jene Paradoxien Winkelmanns in dessen frühester Schrift über die Allegorie (es war dies nicht seine früheste Schrift) so lebhaft aufgeregt, nach dem zu suchen, was die bildende Kunst zu einer primitiven und selbstständigen Beziehung geistiger Thätigkeit macht.“ In diesen Sätzen ist Wahres und Schiefes vermischt, dessen Sonderung nach allem Vorhergegangenen nicht schwer sein kann. Lessing hat übrigens Malvasia wohl gekannt, wie aus dem Artikel Malvasia in den Kollektaneen XI, 334, wo Winkelmanns Urtheil angeführt und bestätigt wird, daß er „ein Mann ohne alle Empfindung des Schönen war.“

Zu S. 67. Kosmos II, S. 25. „Während die Gefühle abstarben, welche das classische Alterthum belebten und den Geist auf Handlung und Aeußerung menschlicher Thatkraft, nicht auf Zustände und Beschauung der Außenwelt leiteten, gewann eine neue Sinnesart Raum. Es verbreitete sich allmählich das Christenthum, und wie dieses, selbst wo es als Staatsreligion auftrat, in der großen Angelegenheit der bürgerlichen Freiheit des Menschengeschlechts für die niedern Volksklassen wohlthätig wirkte, so erweiterte es auch den Blick in die freie Natur u. s. w. S. 83 heißt es: „War aber

die große Kunstepoche der Historienmalerei das cinquento, so ist die Epoche der großen Landschaften das 17. Jahrhundert. . . . Beziehungen auf die Stimmung des Gemüths wurden inniger, und durch sie erhöhte sich der zarte und milde Ausdruck des Naturschönen, wie der Glaube an die Macht, mit welcher die Sinnenwelt uns anregen kann. In ein Jahrhundert finden wir zusammengedrängt Claude Lorrain, den idyllischen Maler des Lichts und der duftigen Ferne, Ruysdael's dunkle Waldmassen und sein drohendes Gewölk, die heroischen Baumgestalten von Gaspard und Nicolaus Poussin, die Natur wahrer Darstellungen von Everdingen, Hobbema und Cuyp." Vgl. S. 129.

Zu S. 71. In Bezug auf die Färbung der alten Bildwerke, verglichen mit der, in neuester Zeit von einigen Archäologen bestrittenen Färbung der Tempel bei den Griechen, zeigt H. Hettner („Wie die Alten ihre Tempel bemalten." Allgem. Monatsschrift für Wissensch. und Lit. Oct. 1852. S. 928 ff.), daß die Beschaffenheit des Stoffes die Lösung dieses Streites den Ausschlag gebe. Es ist im Allgemeinen der Gegensatz zwischen Holz und Marmor und dann zwischen Marmor und geringern Steinarten. „Wirkliche Bemalung dürfen wir nur in der allerältesten Zeit annehmen; in der reifern Zeit niemals. Auf eigentlich malerische Wirkung der Farbe war es weder bei dem Tempel, noch in der Statue abgesehen. Vielfarbige Plastik ist, wie vielfarbige Architektur, lediglich ein Erzeugniß der mehr prachtsüchtigen, als kunstliebenden Römer. Solche verderbte Geschmacksrichtung (in welche auch berühmte Museen unserer Tage verfielen, S. 934) können aber nicht in Betracht kommen, wenn es gilt, die ewigen Musterbilder aller Kunstschönheit in ihrem innersten Wesen zu ergründen." So führt die tiefere Forschung und erweiterte Erfahrung immer wieder auf die Wahrheit der Lessingschen Grundsätze hin.

Zu S. 74. Ganz im Geiste des Laokoon ist Goethe's spätere Aeußerung in Eckermanns Gesprächen (I, 78) über die Wichtigkeit der Gegenstände für die bildenden Künstler. „Was ist auch wichtiger, als die Gegenstände, und was ist die ganze Kunstlehre ohne sie? Alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand nichts taugt, und eben weil dem neuen Künstler die würdigen Gegenstände fehlen, so bayert es auch mit aller Kunst der neuern Zeit. Darunter leiden wir Alle; ich habe auch meine Modernität nicht verleugnen können."

„Die wenigsten Künstler sind über diesen Punkt im Klaren, und wissen, was zu ihrem Frieden dient. Da malen sie z. B. meinen Fischer[1]) und bedenken nicht, daß sich das gar nicht malen lasse. Es ist ja in dieser Ballade blos das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmuthige, das uns im Sommer lockt, uns zu baden; weiter liegt nichts darin, und das läßt sich nicht malen."

Zu S. 79. Unter die von Herder bestrittenen und verschieden betrachteten Punkte im Laokoon gehört die Erklärung des Gemäldes „die Opferung der Iphigenia von Timanthes". (Lessings Schr. VI, 385; oben S. 36). Herder zufolge war es nicht sowohl die Schönheit, welcher Timanthes dieses Opfer, nemlich die Verhüllung des Agamemnon, gebracht, als die Würde des Herrn, des Königs. Aber, wie A. H. Lange (Vermischte Schriften und Reden, S. 168 in dem Aufsatze: „Die Iphigenia des Timanthes", treffend bemerkt: „daß auch Schönheit mit dem höchsten Grade tragischer Wirkung verträglich sei, lehrt das Beispiel des Laokoon und vorzüglich der Niobe; besteht aber die Schönheit, so ist auch, zumal im Sinne der Griechen, die Würde nicht gefährdet." Nach meinem Gefühle hätte derselbe Gelehrte den Geist des Gemäldes am meisten begriffen, wenn er, abweichend von Lessing und Herder (der übrigen Ansichten zu geschweigen), in jener bedeutungsvollen Verhüllung recht eigentlich eine stumme Poesie erblickt; ähnlich der Wirkung, welche in den Werken der redenden Kunst das Schweigen bisweilen in der gewaltigsten Art hervorbringt . . ."

Zu S. 81. „Lasset uns sehen (schreibt Herder a. a. O. S. 214), was Harris für Seiten des Unterschiedes findet. Zuerst macht er die sehr deutliche Eintheilung zwischen Künsten, die ein Werk liefern, und Künsten, die durch Energie wirken. Jene sind, deren Wirkung coexistirende Theile hat, wie eine Bildsäule, ein Gemälde; diese, die successive wirken z. B. Tanz, Musik. Der Mittelpunkt des Lessingschen Werkes, in welchen alle Strahlen fallen, ist also schon von Aristoteles angegeben." Nirgends aber giebt Aristoteles in der Poetik, der einzigen Quelle über seine Ansichten von der Kunst und Poesie, eine Eintheilung dieser Art. Die Begriffe Energie und Werk kommen hier gar nicht vor, sondern finden sich sowohl in der Metaphysik, als in der Ethik. Aristoteles unterscheidet zweierlei Handlungen, solche, welche ihr Ziel außer sich haben und sich nicht auf dasselbe beziehen, solche nennt er unvollkommen, sie vollenden sich erst äußerlich in dem Werk; — und solche, welche ihr Ziel in sich haben, und somit die Vollendung ihrer selbst sind, wie das Sehen, das Denken u. s. w. Nur die letztere Art

1) Der Fischerknabe, von Sohn gemalt.

von Thätigkeit nennt Aristoteles *ἐνέργεια*, auch *πράξεις* im engern Sinne; jene erstere dagegen *ποίησις*, welche ihr Werk, *ἔργον*, außer sich hat. (F. Bieſe, die Philoſophie des Ariſtoteles I. S. 487 sq.) Dieſer auf ſittlicher Baſis ruhende Gegenſatz wird auch beſonders auf das Verhältniß ſittlicher zu künſtleriſcher Thätigkeit angewandt; bei jener iſt die Thätigkeit als ſolche, wie wir ſagen, die Geſinnung, das Beſſere, bei der Kunſt dagegen kommt es auf die Vollendung des künſtleriſchen Gebildes an, und es iſt hier das Werk etwas Beſſeres, als die bloße Thätigkeit (a. a. O. II, 289. *ἐν τούτοις βελτίω πέφυκε τῶν ἐνεργείων τὰ ἔργα*). Es iſt klar, daß Herder, wenn er ſich mit ſeiner Eintheilung auf Ariſtoteles beruft, recht eigentlich eine *παράβασιν εἰς ἄλλο γένος* beging; Ariſtoteles wäre nur mit ſich in Widerſpruch gerathen, wenn er die Poeſie im Gegenſatz zur Malerei eine Energie genannt hätte. —

Zu S. 82. Zu näherm Verſtändniß dieſer Anſicht Leſſings diene eine von ihm ſelbſt zu dieſer Stelle gemachte Anmerkung (XI, 152): „Vielleicht, ſagt er, ließe ſich hieraus ein weſentliches Unterſcheidungszeichen zwiſchen der franzöſiſchen und italieniſchen Oper feſtſetzen.

„In der franzöſiſchen Oper iſt die Poeſie weniger die Hülfskunſt; und es iſt natürlich, daß die Muſik derſelben ſonach nicht ſo brillant werden konnte.

„In der italieniſchen dagegen iſt alles der Muſik untergeordnet. Dieſes ſieht man ſelbſt aus der Einrichtung der Opern des Metaſtaſio; aus der unnöthigen Häufung der Perſonen; z. B. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter iſt, als Crebillons; aus der übeln Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpaſſionirteſte, mit einer Arie zu ſchließen (der Sänger will beim Abgehen für ſeine Cadence beklatſcht ſein)."

„Man müßte in dieſer Abſicht die beſten franzöſiſchen Opern, als Atys und Armide, gegen die beſten des Metaſtaſio unterſuchen."

Welche Opern hat Leſſing hier im Sinne gehabt? Hierüber könnte man zweifelhaft ſein. Bei der Armide wird man vor Allem geneigt ſein, an Glucks Meiſterwerk zu denken; aber dieſes wurde (nach Schillings Lexicon der Tonkunſt, Art. Gluck) den 23. September 1777 in Paris zum erſtenmale aufgeführt; und Leſſings Studien zum Laokoon, bei denen dieſe Note ſich findet, fallen um zehn Jahre mindeſtens früher; es iſt auch nicht wahrſcheinlich, daß Leſſing, der damals in Wolfenbüttel, ganz in den theologiſchen Streitigkeiten, lebte, die Studien zum Laokoon wieder aufgenommen haben werde. Die Oper Atys, eine der beſten von Piccini, Glucks Nebenbuhler, fiel gar erſt in das Jahr 1783, nach Leſſings Tode (laut Schilling); und von beiden Opern ſpricht Leſſing als von ſolchen, welche die öffentliche Meinung längſt für die beſten franzöſiſchen Opern erklärt hat. Ohne Zweifel ſind hier keine andern Opern als die Armide und der Atys von Lulli gemeint, welche nemlich unter ſeine beſte Opern, zu denen Quinault den Text geliefert, gerechnet wurden (G. W. Fink Weſen und Geſchichte der Oper, Leipzig 1838, S. 168. Der Text des Quinault iſt der nemliche, welchen auch Gluck componirt hat; um ſeinen Gegnern, namentlich Marmontel, der gern alte Operntexte umarbeitete, zu zeigen, daß dies nicht nöthig ſei). Man weiß, daß der, uns heute unbegreifliche Ruhm der Opern Lulli's hundert Jahre währte; bis Rameau zuerſt mit einigem Erfolge ihm entgegentrat. Im Uebrigen verweiſe ich au Rameau's Neffe von Diderot, überſetzt von Goethe (Werke XXXVI), wo dieſe Verhältniſſe ſowohl im Texte, als in Goethes Noten hinlänglich erörtert ſind. „Der göttliche Lulli" ſagte man, a. a. O. S. 108 und ebendaſelbſt: „die Vorſtellungen Armidens wollten gar nicht endigen." — Gluck betrat die neue Laufbahn zum erſtenmale mit der Alceſte 1768, welche in Wien auf die Bühne gebracht wurde. In der berühmten Zueignungsſchrift an den Großherzog von Toscana redet Gluck vollkommen wie Leſſing, wenn er ſagt (Fink, S. 242): „Ich wollte die Muſik auf ihre wahre Aufgabe beſchränken, der Poeſie zum Behuf des Ausdrucks der Worte und der Situation des Gedichts zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder dieſe durch überflüſſige Zierrathen zu erkälten" u. ſ. w. Es iſt alſo im Grunde doch ſchon das nemliche, was in unſern Tagen Richard Wagner in der Theorie wie in der Ausführung als „das Drama der Zukunft" ſchaffen will, eben durch die innige Verbindung der Dichtkunſt und der Tonkunſt. Sehr klar und treffend handelt von jenem Gegenſatze Goethe in dem Artikel Muſik zu Rameau's Neffen, mit Bezug auf den Streit der Gluckiſten und Picciniſten, der gegen das Ende von Leſſings Leben die Welt erfüllte. Er ſagt unter andern: „Vielleicht läßt ſich kein Componiſt nennen, dem in ſeinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenſchaften gelungen wäre, doch iſt es keine Frage, daß ſie ſich in den beſten Arbeiten der beſten Meiſter finden müſſe."

Zu S. 91. Worte F. G. Welckers in ſeiner Abhandlung über Laokoon, Alte Denkmäler 1. Theil. Göttingen 1849 S. 349 mit dem Zuſatze: „denn Lykophrons *παιδοβόρωτος πορκίως*, (worauf nemlich Leſſing VI., 405 ſich beruft) beweiſt nicht, daß die Söhne allein umkamen," und vorher S. 324: „Nach dem alten Epos tödteten die Schlangen nur den einen Sohn mit dem Vater. Leſſing im Laokoon iſt ſehr im Irr-

thum u. s. w." Als ich mir erlaubte, den berühmten Archäologen um nähere Belehrung über mehrere in diese Untersuchung einschlagende Punkte anzusprechen, hatte er die Güte, in Bezug auf das hier vorliegende in seiner Antwort Folgendes zu bemerken:

„Griechische Dichter, welche den Vater sterben lassen, und zwar mit beiden Söhnen, wüßte ich nicht anzuführen. — Sie bemerken: es bleibt immer noch für die künstlerische Composition ein großer Unterschied, ob beide Söhne oder nur ein Sohn umkommt. Meiner Meinung nach hat kein Künstler der eigentlichen Kunstperiode nur Einen Sohn können umkommen lassen. Die Sage und die Kunst lieben in ähnlichen Fällen das Paar statt des Einzelnen, wie sie z. B. der Tyro, der Medea, dem Polymestor in der Hekabe zwei unglückliche Söhne geben. Arktinos ließ den einen Knaben entrinnen, vermuthlich mit Bezug auf irgend eine Ortssage, die ihn an sich genommen hatte, und konnte dies leicht als epischer Dichter: die Tragödie und die Bildkunst würden durch diesen Nebenzug die Wirkung gestört haben ohne irgend einen Zweck. Daß Sophokles das Loos der Söhne nicht unterschied, ist aus den Worten des Dionysius (Halicarn.) zu schließen: *ἀπὸ τῶν νεωστὶ γενομένων περὶ τοὺς Λαοκοωντίδας σημείων*, und der Bildhauer konnte mit Vortheil höchstens etwa die Gefahr des einen der Knaben in der Schlangenumarmung durch den Grad mit der des andern, einem Contrast nahe bringen." —

Nicht lange nach dem Erscheinen des Laokoon, erschien Heyne's Virgil (1767 sq.) worin der Herausgeber in den Excursen zum 2. Buch der Aeneis, namentlich Excurs. I. und V—VIII. (de auctoribus rerum Trojanarum, *τῶν Τρωϊκῶν*) und de Laocoonte in die Quellen des Dichters viel tiefer und gelehrter eingeht, als Lessing. Heyne weist hier bereits auf die griechischen Tragiker, als die echten Quellen Virgils (und in sofern auch der Rhodischen Künstler) hin: Virgilius T. II, p. 334. Tota tamen ratio, qua poeta hoc episodium tractavit, tragicum potius spiritum orationemque affectibus gravem et ornatam prodere videtur . . . Er stellt die Tragödie des Sophokles an die Spitze; mit folgendem für unsre Frage wichtigen Zusatze: An ex illa Sophoclis, nescio, sed ex aliqua certe Graeci poetae tragoedia breviter narrata est fabula ab Hygino f. 135; jam autem is cum Virgilio multo magis, quam cum ceteris auctoribus consentit. Es darf auffallen, daß Lessing im Laokoon über Hyginus und dessen Uebereinstimmung mit Virgil, wodurch sein Satz, in Bezug auf dieses Dichters Darstellung der Episode des Laokoon, sofort eingeschränkt wurde, nichts sagt: in der Hamburgischen Dramaturgie wenigstens, welche vor dem zweiten Theil des Heynischen Virgil herauskam, zeigt Lessing sich in der Kritik der Merope des Maffei (VII, 177—178) mit Hyginus so vertraut, daß man wohl sieht, er kannte ihn nicht erst von gestern. Auch die Meinung, daß die Fabeln des Hygin größtentheils für nichts als für die Argumente alter Tragödien zu halten seien, war ihm wohl bewußt; Maffei theilte diese Meinung, und Lessing bemerkt dabei, daß dieser Meinung auch schon von ihm Neinesius gewesen war. Den neuern Philologen scheint diese Notiz entgangen zu sein, denn sie gehen in dieser Beziehung nicht über Heyne hinaus, welcher selbst sich darin die Priorität beigemessen zu haben scheint, weil er 1769 an Nicolai schrieb, daß Klotzens Bemerkung über Hygin in dessen Schrift über die geschnittenen Steine, da sie meistens argumenta fabularum tragicarum wären, aus einem seiner Kollegienhefte mit noch andern Dingen ausgeschrieben wäre (Lessings Schriften XIII, 163); als wenn Klotz nicht aus Neinesius geschöpft haben könnte. Lessings eigne Meinung, welche bei dieser, noch immer sehr streitigen Frage (vgl. den Artikel Hyginus in Pauly's Encyklopädie) gewiß der Beachtung verdient, weicht von Heyne ab. „Es braucht (das Werk des Hyginus) auch darum gar nicht aus den Argumenten der alten Tragödien zusammengesetzt zu sein; es kann aus eben den Quellen, mittelbar oder unmittelbar, geflossen sein, zu welchen die Tragödien besonders selbst ihre Zuflucht nahmen. Ja Hyginus, oder wer sonst die Composition gemacht, scheinet selbst die Tragödien als abgeleitete verdorbene Bäche betrachtet zu haben, indem er an verschiedenen Stellen das, was weiter nichts, als die Glaubwürdigkeit eines tragischen Dichters vor sich hatte, ausdrücklich von der alten ächten Tradition absondert."

Was Lessing über das Gemälde beim Petronius und dessen Verhältniß zu Virgil ausführt (VI, 406) findet bei Heyne p. 335 völlige Beistimmung.

Zu S. 92. Anm. 1. Es bezieht sich das im Besondern auf den Unterschied im Gebrauche der Künstler, je nachdem sie sich bei dem Eingraben ihres Namens des *ἐποίει* oder *ἐποίησε* bedienten. „Ich glaube, schreibt Lessing VI, 536, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das *ἐποίησε* gebraucht (wie die Rhodier Athenodoros und Agesander auf einer Vase zu Nettuno [1]), lange nach den Zeiten Alexanders

1) Doch hat Welcker a. a. O. S. 339 triftige Bedenken gegen die von Winkelmann, und nach ihm von Visconti, K. F. Hermann, Feuerbach u. A. angenommene Identität der in dieser und einer andern, in neuester Zeit aufgefundenen Inschrift vorkommenden Namen Agesander und Athenodoros mit denen der Bildner des Laokoon erhoben.

des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern geblühet haben." Doch protestirt Lessing gegen den umgekehrten Satz. „Wenn alle Künstler, welche ἐποίησε gebraucht, unter die späten gehören; so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποίει bedienet, unter die ältern. Auch unter den späten Künstlern können einige diese, einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit (wie Plinius in seiner Zueignungsschrift an Titus es auslegt) wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellt haben." In Folge der jüngsten Untersuchungen und Entdeckungen hat nun aber jene Unterscheidung jeden Werth eines äußerlichen, historischen Merkmals ganz eingebüßt. Vgl. Welcker a. a. O. S. 349. „Was Lessing im Laokoon damals gelehrt genug aus ἐποίει und ἐποίησε als vermeintlichen Merkmalen der Zeit geschlossen, hat bekanntlich durch den Streit zweier berühmter Archäologen seine Erledigung gefunden." Dies bezieht sich (wie der Verfasser in seinem Briefe an mich sich näher ausgelassen hat) auf Letronne und Raoul Rochette. Jener gab über die im Auge einer Erzstatue versteckt gefundene Bleiinschrift mit dem Künstlernamen eine Abhandlung heraus, die in den Mémoires de l'Acad. des inscr. T. XV. 2 p. p. 128—176 eingerückt ist, und diese kritisirt R. Rochette in seinen Questions de l'histoire de l'art, discutées à l'occasion d'une inscription grecque, gravée sur une lambe de plomb etc. 1846, worin § 2, p. 60—167, ein Examen de la théorie philologique fondée sur l'emploi des mots ἐποίει et ἐποίησεν et sur les applications, qui s'en peuvent faire dans l'histoire de l'art. Für R. Rochette erklärt sich Th. Bergk Zeitschrift f. Alterthumswissenschaft 1847, S. 254 ff., so wie de Witte in der Revue de philologie 1847 II, 381. In der Revue archéol. 1846 (T. I, p. 129 und T. II. 15 Jui.) erklärt sich dafür der verstorbene Graf Clarac. —

Seitdem ist H. Brunns Abhandlung: „Ueber das Imperfectum in den Inschriften griechischer Künstler" (Rhein. Mus. für Philologie. N. F. VIII. Jahrg. 2. Heft, 234 ff.) erschienen, mit dem Zwecke, den berühmten Streit zwischen Letronne und R. Rochette zu einem Abschluß zu bringen. Er geht von derselben Stelle des Plinius (H. N. Praef. § 26) aus, wie Lessing, und gelangt zu einem Resultate, durch welches Lessings Ansicht vollends umgestoßen und gleichsam umgekehrt wird. Daß der Aorist ἐποίησε in allen Epochen der griechischen Kunst ohne Unterschied sich finde, war bereits ausgemacht worden. Was aber das Imperfectum betrifft, so ergiebt sich ihm (in Bezug auf die Bildhauer) (S. 243), „daß unter den nahezu fünfzig uns bekannten Beispielen das Imperfectum ἐποίει in Bildhauerinschriften keine älter ist, als etwa Ol. 150—160. Diese Einführung des Imperfectum fällt zusammen mit dem Ende der griechischen Selbstständigkeit und der Uebersiedelung der griechischen Kunst nach Rom." Am folgenreichsten verspricht diese Untersuchung auf die Chronologie der Vasen zu werden. Immer aber bleibt es Lessing, welcher zu diesen Untersuchungen, wie zu so vielen andern, den ersten Anstoß gegeben hat.

Zu S. 92. Anm. 4. Da es nicht dieses Ortes ist, die Literatur über diese berühmte Streitfrage zu erschöpfen, so kann ich nichts Besseres thun, als die Leser auf den mehrfach angeführten Aufsatz Welckers verweisen, wo die Controverse bis zum Jahre 1849 im wesentlichen zusammengefaßt ist, mit besonderer Beziehung auf die Erörterung der Frage in der achten Versammlung deutscher Philologen 1845 durch K. F. Hermann, und die dadurch veranlaßten Aufsätze von Feuerbach und Lachmann. — Ad. Stahr (Ein Jahr in Italien III, 207 ff.) erklärt sich hinsichtlich der mythischen Schuld gegen Welcker, und wird von Gerhard in der Berliner Philologen-Versammlung 1850 S. 46 ff. (in besonderm Abdruck: „Zur monumentalen Philologie." S. 8. Not.) bekämpft. Hettner stimmt in seiner Vorschule zur bildenden Kunst der Alten. I. Band. 1848. S. 275 ff. im wesentlichen mit Stahr und giebt in Betreff der Zeit Lessingen unbedingt Recht. Ich erwähne noch, nach den mir von Herrn Prof. Welcker mitgetheilten Notizen, des englischen Archäologen Ch. Newton, in dessen Uebersicht der griechischen Kunstgeschichte und seiner Reise in festländische Museen, in Falkeners neuem Museum of class. antiqu. 1851. I, 3. p. 214, wo er von der Makedonischen Periode spricht — and works like the Farnese Bull, the dying Gladiator and the Laocoon, which may be assigned on special grounds and with more or less of certainty to the same era — womit freilich hinsichtlich des Laokoon, p. 216, im Widerspruche steht: Upon the whole it seems more probable, that the Laocoon is a work of the Augustan age. Pliny certainly seams to speak of it, as of a work recently excuted. — Strenger kann man endlich den Kunstwerth der Laokoonsgruppe nicht beurtheilen, als von Saverio Cavallari: Zur historischen Entwicklung der Künste nach der Theilung des römischen Reichs, in den Göttinger Studien, 1847. No. IV. S. 226 ff. geschehen ist.

Zu S. 92. Anm. 5. Unter den Neuern hat vorzüglich Fr. Thiersch (Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. Zweite Aufl. München 1829, S. 325—331. Note.) Lessings Auslegung der Stelle des Plinius philologisch zu befestigen gesucht; und die Zu-

stimmung Creuzers (Deutsche Schr. II, 1. S. 51) erhalten, daß er „somit dem Scharfsinne Lessings aufs Neue Gerechtigkeit widerfahren lasse." Dagegen hat Zumpt in den Berliner Jahrbüchern für wiss. Kritik 1833. Juli. S. 86, aus rein philologischen Gründen die entgegenstehende Ansicht festgehalten. Die Auslegung wendet sich vornemlich um das Similiter, und wenn man (wie mir wenigstens scheint und wofür auch Welcker a. a. O. S. 328 „über die einschlägige Stelle des Plinius", besonders in der Anmerk. S. 337 wider Thiersch sich erklärt) berechtigt ist, diese Partikel auf den „vorangehenden Hauptgedanken, daß nemlich Mehrere an Einem Werke zusammen arbeiteten", was das minder gewöhnliche war und das Behalten der Künstlernamen erschwerte, zu beziehen — so fällt durch diese Partikel wenigstens jede Zeitbestimmung fort. Lessing hat, nach seiner großen Weise, diese ihm entgegenstehende und sich von selbst darbietende Auslegung schon hervorgehoben (VI, 530) und gesagt: „Ich gebe dieses zu." „Aber," setzt er hinzu, „auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollte, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoon erwähnet? Warum auch nicht anderer? u. s. w." Doch dieses Argument verliert seine Stärke gegen die treffende Bemerkung Zumpts: „Wie hätte nur dem Rufe der Künstler ihre Mehrheit schaden können, wenn sie so eben erst (denn Plinius publicirt ja sein Werk noch zwei Jahre, ehe Titus Kaiser war) und in Rom, im Auftrage des Mitregenten, ein so großes Werk verfertigt hätten?" — Indessen ist durch die aus dem besten (dem Bamberger) Codex[1]) von Sillig aufgenommene Lesart (T. V, p. 308) Nec deinde multa plurium fama est etc., statt der bisherigen Nec multo plurium eine bis dahin fehlende Zeitbestimmung in den Text des Plinius gekommen, welche, weit sicherer als similiter, den Laokoon gegen die unmittelbar angeführten Kunstwerke in eine jüngere Periode versetzt.[2]) (Ich verdanke diese wichtige, meines Wissens noch nicht gemachte und benutzte Wahrnehmung, meinem verehrten Lehrer Professor C. C. Ch. Schneider.) Nur daß diese Periode in das erste Jahrhundert v. Chr. hinabzurücken sei, sind wir noch nicht berechtigt. Die meiste Wahrscheinlichkeit behielt alsdann die Ansicht O. Müllers und Welckers, welche die Laokoonsgruppe der Rhodischen Schule nach Alexander zuschreiben. „Es kann gewiß nicht überraschen, bemerkt letzterer a. a. O. S. 332, daß eine Einzelheit des nachhomerischen Epos und eine so schwierige und so ganz besondere Aufgabe nicht öfter, nicht früher unter den Kunstwerken vorkommt. Gar manche mythische Gegenstände finden sich nicht in früheren Zeiten dargestellt, z. B. Phrixus und Helle nicht früher, als in Wandgemälden von Pompeji." —

Zu S. 93. Zur Orientirung über den Gang und den gegenwärtigen Standpunkt dieser wichtigsten aller neuen historischen, ja welthistorischen Controversen, empfiehlt sich die Festrede eines unsrer ausgezeichnetern Archäologen, Ludw. Mercklin: Ueber den Einfluß des Orients auf das griechische Alterthum. Dorpat 1851. 8., wo es S. 10 heißt: „Creuzers Symbolik repräsentirt diese Hingebung an den Orient, und es genügt zur Charakteristik derselben der starke Ausspruch, wonach „Griechenland in älterer Zeit, so zu sagen, ein Theil des Orients war, und von griechischer Nation und Nationalität erst seit dem zehnten Jahrhundert v. Chr. die Rede sein kann." „Wie im Alterthum der Aegyptomanie der Autochthonenglaube entgegentrat, so hat, im Gegensatz zu Creuzers Synkretismus, Müller die Integrität griechischer Cultur verfochten. Aber derselbe Mann, welcher die Einwanderungen des Kekrops und Kadmos leugnete ... war doch so wahrheitliebend, daß er in reiferen Lebensjahren nicht jede Anknüpfung an orientalische Elemente für griechische Religion und Kunst ablehnte und in der Abhandlung über Sandon und Sardanapal (Kleine deutsche Schriften II, 160. 523) die Grundlage der Beweise für die asiatische Abkunft der Heraklessage selbst lieferte" (Vgl. ebendas. S. 42, Nr. 3. S. 37—41).

Zu S. 101. Vgl. XI, 114—125, und Eschenburgs Bemerkungen, zum 3. Bd. der Ausgabe von Lessings Schriften 1825, S. 165. Aus Danzels Papieren gehört folgende Notiz hieher: „Das Lessingsche Exemplar von Winkelmanns Geschichte der Kunst ist gegenwärtig in den Händen des Herrn Dr. Härtel in Leipzig. Eschenburg hat alles daraus abgeschrieben, mit Ausnahme einiger Hinweisungen auf die Kollektaneen (XI, 250 Gallistratus, XI, 404 Zigeunerin Egizzia, XI, 308 Hermä) und S. 17 zweier Bemerkungen

1) Ueber die ausgezeichneten Eigenschaften dieses, freilich nur die 6 letzten Bücher der Historia naturalis enthaltenden Codex giebt der Herausgeber T. I. Praef. p. IV und XLVIII Rechenschaft.

2) Thiersch a. a. O. S. 326 bemerkt: „Nec multo plurium fama est hat zuerst Hardouin geschrieben für das, was alle früheren hatten: Deinde multorum obscurior fama est, aus einer Handschrift; auch die Pollingers hat nec dein etc., dein aus der andern Lesart einmischend, in welcher Niemand eine falsch verstehende Glosse der Hardouinschen Lesart verkennen wird." Die Autorität der besten Handschrift sichert jetzt das Nec deinde gegen einen solchen Verdacht.

über das Zeitalter des Theodorus von Samos, die genau daſſelbe enthalten, was, wie Eſchenburg beigeſchrieben, in den antiquariſchen Briefen Thl. I, S. 162 der erſten Ausgabe (VIII, 67) über dieſen Punkt geſagt worden, und einer Bemerkung über Sophokles, wovon Leſſing am Schluß des Laokoon Gebrauch gemacht hat. — Unter der Ueberſchrift: „Winkelmann" findet ſich von Danzel beiläufig folgendes bemerkt: „Zwei Briefe, die in der Sammlung nicht aufgenommen ſind, finden ſich in: Berliniſches Literariſches Wochenblatt, Bd. II. 1796. S. 305 ff. — Ich habe an einem Orte (Gottſched und ſeine Zeit S. 114) die Vermuthung ausgeſprochen, Winkelmann habe noch anderweitige Beiträge, als die Fernow zuſammengeſtellt, zur Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften beigeſteuert. Dies iſt nicht der Fall. Hagedorn ſcheint ihn zur Mitarbeit aufgefordert zu haben. Winkelmann ſchreibt an ihn am 16. Nov. 1758: „Der Brief an den Herrn Pater Rauch war nicht geſchrieben, gedruckt zu werden, denn dazu iſt er zu ausführlich." (Wo wäre ein ſolcher Brief gedruckt!) „Ich bin zu weit entfernt, um Aufſätze zu ſchicken, und meine Gelder tragen nicht die Koſten, es zu verſchicken. Man wird aus meiner Schrift ſehen, was ich gethan habe." So erwähnt er auch am 24. Jan. 1759, er habe Weißen einen Aufſatz von ein Paar Bogen über Girgenti mitgetheilt, ſo wie eine Schrift, die, wie aus dem folgenden hervorgeht, Dyk verlegen ſollte. (Der erſte Entwurf der Geſchichte der Kunſt.) Aber am 1. Sept. ſchreibt er zornig: „Ich habe in mehr als vier Monaten keine Zeile Antwort auf 4 eingeſchickte Aufſätze" — „in der Bibl. der ſch. Wiſſ. 1759 finde ich deren 5 — erhalten." Er forderte ſein Manuſcript zurück und die Verbindung iſt damit aufgehoben. Von einer Anweiſung zur Reiſe nach Italien, die er am Ende der Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunſt (Werke I, 255) an die Bibliothek verſprochen hatte, fand ſich ein Entwurf in den nachgelaſſenen Papieren XI, 454.

Daß Leſſing nicht nur die Geſchichte der bildenden Kunſt bei den Alten, ſondern ſämmtliche Schriften Winkelmanns herauszugeben den Vorſatz hatte, lehrt ſein Brief an den Bibliothekar Daßdorf in Dresden vom 26. Sept. 1776 (XII, 473).

Zu S. 103. Leſſing in Pyrmont. „Herr Leſſing hat mir geſchrieben. Dieſes iſt in der Ordnung. Aber warum ſchreiben Sie mir nicht, daß Sie ihn (in Pyrmont) geſprochen, daß Ihnen ſein offenes, feuriges Weſen gefallen, und daß Sie ihn in unſer Freundſchaftsband mit eingeflochten?" (Mendelsſohn an Abbt den 22. Juli 1766. Mendelsſohns geſamm. Schriften V, 367).

In der Anmerkung zu dieſer Stelle wird folgender Auszug eines Briefes von Abbt an Nicolai aus Bückeburg den 10. Juli 1766 mitgetheilt:

„Geſtern ſchickte mir Herr Möſer von Pyrmont einen Brief zu, darin er mir meldet, daß Herr Leſſing von geſtern über acht Tage von dorten abgehen würde. Ich habe unmöglich nach Pyrmont reiſen können; und es ſcheint, er wird nicht hierher reiſen wollen. Es wäre höchſt ärgerlich, wenn ich mit Leſſing tantaliſirt würde."

Zu S. 125. Ganz vereinzelt ſteht eine Angabe, welche, wenn ſie ſich beſtätigte, das Verhalten Friedrich des Großen zur deutſchen Literatur und zu Leſſing in ein neues Licht ſetzte. Friedrich der Große nemlich hätte, außer ſeinen Flötenſolo's, einen militäriſchen Marſch — und einen andern zu Leſſings Minna von Barnhelm componirt. So ſchreibt G. W. Fink in dem Artikel Friedrich II. in Schillings Encyklopädie oder Univerſal-Lexicon der Tonkunſt III, S. 63. Die Quelle habe ich nicht ermitteln können. Preuß, der Biograph Friedrich des Großen, ſagt nichts davon.

Zu S. 126. Matthias Claudius's Briefwechſel über Minna von Barnhelm.

Hamburgiſche Addreß-Comptoir-Nachrichten. Sonnabend, den 11. Nov. 1769. 89. Stück.[1])

„Ich habe einen Bekannten, der unter anderen ſonderbaren, komiſchen Vergleichungen, die er allezeit macht, die Aufführung eines guten Schauſpiels mit der Abfeuerung einer ſcharfgeladenen Kanone zu vergleichen pflegt. Nicht der Knall, der durch die ganze Gegend hinrollt, nicht der Wald, noch die glänzenden Palläſte, die ihn zurückſtoßen; der geſpaltene Eichbaum, die zerriſſene Bergſeite beweiſen es, daß die Kanone ſcharf geladen war. Als die Minna von Barnhelm des Herren Leſſing den 5ten dieſes hier von der Ackermannſchen Geſellſchaft aufgeführt ward, war ein naiver, unwiſſender Jüngling im Parterre, der in dem folgenden Briefe von dem, was er erlebt hat, ſeinem Vater Bericht abſtattet. Es iſt freilich nur ein Brief eines unwiſſenden Jünglings, aber doch immer

1) Dieſer Briefwechſel fehlt in den Sämmtlichen Werken des Wandsbecker Boten. Ich habe daher geglaubt, ihn an dieſer Stelle aufnehmen zu dürfen.

so gut als der Knall schaaler Lobsprüche, wenn ihn auch die Wände des schönsten Pallastes zurückgestoßen hätten.

Hamburg, den 9. Nov.

Mein lieber Vater!

Dieser Brief kommt, Ihnen zu sagen, daß Ihr Fritz gesund und wohl in Hamburg angekommen ist, und Vetter Steffen glücklich ausgefragt hat. Wenn man aus meinem Quartier linker Hand immer so vor sich eine Weile hingegangen ist, da wohnt Vetter Steffen, in einem hohen Hause; er hat sich recht gefreut, als er mich sahe. Aber das heiß ich eine Stadt, das Hamburg, da giebts was zu sehen, Rathhäuser und Baumhäuser und Weinhäuser und Kaffeehäuser und Musikhäuser; mein Vetter geht allenthalben mit mir hin. Gestern Abend, den Abend vergeß ich nicht so lange ich lebe, gestern Abend, etwas nach 5 Uhr, führte er mich in ein Musikhaus. Wir kamen durch einen wunderlichen, krummen Gang in einen großen prächtigen Saal. Hier saßen wohl bey tausend Menschen theils auf Bänken, die auf der Erde hinter einander, und theils in Bücherrepositoriis und kleinen Schränkchen, die rund herum an den Wänden über einander befestigt waren. Wir hatten eine herrliche Musik zu hören, und ein großes schönes Gemälde zu sehen, das auf einem Vorhang abgemalt war. Hinter dem Vorhange, dachte ich bei mir selbst, wird ein Alcove mit einem Himmelbette sein, aber das geht dich nichts an. Doch ich hatte nicht recht gerathen. Der Vorhang ward hernach weggethan, und dahinter war noch ein ganzes, geräumiges Wirthshaus, wo man vermuthlich alles fordern und haben konnte, was man wollte; es würde auch gewiß den Abend was rechtes sein verzehrt worden, denn im Saal waren viele reiche Mann- und Frauenzimmer, wenn sich nicht von ohngefähr, gerade als die Musik aufhörte, in dem Wirthshause ein besonderer Vorfall ereignet hätte. Reisende Leute, die sich kannten und suchten, und, ohne es zu wissen, in demselben Wirthshause logirten, fanden sich. Das war ein Lärm, da war Freude, und Leid, und Zank, und wieder Freude, und wieder Zank und Liebe, und Freundschaft und Großmuth, alles durcheinander. Doch es mochte eine recht gute Art Leute sein; bei uns sind die Leute nicht so, auch hier müssen nicht viele so seyn, denn die Gesellschaft im Saale wunderte sich über sie, starrte mit Augen und Ohren sie an, und vergaß Essen und Trinken darüber. Sie waren freigebig, rechtschaffen, edel, hart gegen sich selbst, wollten mit Gewalt glücklich machen und nicht glücklich gemacht sein. — Da war eine hübsche Wittwe, die betrübter war, als sie aussah, eine Kammerjungfer, die muthwilliger aussah, als sie war, ein vortrefflicher Wachtmeister, ein Kerl, der Geld hatte, und ein schlankes, junges Fräulein, für die ich alles in der Welt hätte thun können — ja, aber der Major von Tellheim that auch als rechtschaffener Mann bei ihr. Er hatte, konnte ich wohl merken, dem Fräulein die Ehe versprochen, und wollte sie auch noch gerne haben, wollte sie aber auch nicht haben, weil er unglücklich geworden war. Das junge Fräulein freute sich herzlich, daß sie ihren Tellheim wieder gefunden hatte, und wollte ihn mit all seinem Unglück, sie stürmte erst mit freundlichen, munteren Einfällen und edler Schalkhaftigkeit, dann mit verstelltem Unglück und einer großmüthigen Entsagung auf sein Herz. O! ich kann Ihnen nicht so recht sagen, wie das alles war; aber ich will Ihr Fritz nicht sein, wenn mir nicht dreimal bei dem, was diese Leute sagten und thaten, die Thränen in die Augen getreten sind. Manchmal ward's mir auch grün und gelb vor den Augen, und ich dachte, es würde todte Leute geben, doch ging alles Gott Lob noch gut ab.

Das Fräulein war aus Sachsen und hieß Minna von Barnhelm. Wenn Fräulein von * auch nicht die eine hohe Schulter hätte, so wäre sie doch nur ein dummes Fräulein gegen die von Barnhelm. Sie war so witzig, so ungekünstelt, so sanft, kurz, wie gesagt, ein junges, schlankes Fräulein, für die ich ungekannt und ohne Belohnung alles in der Welt hätte thun können. Ich habe auf meine eigene Hand Jubel gesungen, daß die Sache so nach ihrem Wunsche ablief. Nun wird sie wohl mit ihrem Tellheim schon auf ihre Güter in Sachsen gereist sein, und ich werde sie nicht wieder sehen. Mag sie doch, wenn es ihr nur wohl geht.

Vetter Steffen sagte mir im Vertrauen, daß ein Mann, der Lessing heißt, und der sich hier aufhalten soll, die ganze Geschichte gemacht habe. — Nun, so vergeb's ihm Gott, daß er dem Major und dem armen Fräulein so viel Unruhe gemacht hat. Ich will gewiß den Hut nicht vor ihm abnehmen, wenn er mir begegnet. Aber zehn Thaler wollte ich geben, wenn ich noch einmal eine solche Geschichte mit ansehen könnte. Mir war den ganzen Abend das Herz so groß und so warm — ich hatte einen so heißen Durst nach edlen Thaten — ja ich glaube wahrhaftig, wenn man solche Leute oft sähe, man könnte endlich selbst rechtschaffen und großmüthig mit ihnen werden.

Hamburgische Addreß-Comptoir-Nachrichten. 91. Stück.

Sonnabend, den 18. Nov. 1769.

Die Leser werden sich aus dem 89. Stück dieser Nachrichten eines Briefes von einem unwissenden Jüngling an seinen Vater erinnern; der Vater hat ihm geantwortet, eine Tante auch, und er selbst hat einen zweiten Brief geschrieben, warum sollte man diese Briefe nicht auch lesen können?

An Fritz von seinem Vater.

Du hast für Deinen letzten Brief etwas bei mir zu Gute, mein Sohn. Deine Geschichte von den Leuten im Wirthshause gefällt mir, und der warme Ton, darin Du von dem Major von Tellheim, von dem Wachtmeister und dem jungen, schlanken Fräulein sprichst, gefällt mir auch. Ihr Betragen war edel und gut, ich kenne die Familien der von Barnhelms und von Tellheims, sie handeln immer nicht anders.

Die Götter gaben dem Menschen ein Herz, das aufwallen, und mit dem wärmeren Blute sanfte Röthe in sein Gesicht, Thränen in seine Augen, und mit ihnen Empfindung der Seligkeit und unwiderstehlich süßes Wonnegefühl durch jede kleinste Nerve strömen konnte; sie gaben ihm einen Verstand, der diese Aufwallungen beherrschen, und zu seiner wahren Wohlfarth leiten sollte. Der Mensch überließ sich zu sehr den schmeichelhaften Aufwallungen — und machte sich unglücklich. Du hast ein weiches, unverdorbenes Herz und wirst auch Leute sehen, die minder gut und edel handeln. Sei auf Deiner Hut, theurer Jüngling. Ich weiß jemand, der gerne Dein Verstand sein und als Dein Schutzgeist über Dein Herz wachen würde, wenn Du Dich ihm vertrauen wolltest. Lebe wohl, Fritz, und schreibe mir bald, daß Du Geld brauchst.

N. S. Solltest Du einmal das Fräulein von Barnhelm sprechen, so grüße sie freundlich von einem alten Manne, der nahe an seinem Grabe noch Freude und die Tugend lieb hat; noch eins, wenn Dir Lessing begegnet, kannst Du immer den Hut vor ihm abnehmen.

An Fritz von seiner Tante.

Hochgeehrter, Liebwerther Herr Vetter!

Wenn mein Brief den Herren Vetter bei gutem Wohlsein antrifft, so soll es mir lieb und angenehm zu vernehmen sein, ich befinde mich wohl. Du bist im Hause mit dem Vorhange gewesen, Du Sündenwisch, und solch ein Unglück mußte ich noch auf meinen alten Tagen an meiner Schwester Kind erleben! Aber es hat mich wohl geahndet: der Komet stand gerade über unser Dach, und ich habe eine Zeitlang her schwere Träume gehabt von Nachtraben, Aalen und blutigem Schafgekröse. Der Herr Vetter hat mich lange nicht mit einem Schreiben beehrt, und ich wünsche recht sehr, von seiner werthen Hand zu erfahren, wie es ihm auf seiner Reise geht. Aber der gottvergessene Steffen! habe ich ihm darum so viel Gutes gethan, und ihn in meinem Testamente bedacht, daß er Dich verführen sollte? Noch heute will ich alles umstoßen, das Gasthaus zu meinem Universitätserben einsetzen, und ihr könnt zappeln, ihr heimlichen Sündenböcke, ihr. Und Du schämst Dich nicht, in Deinem Briefe von einem abgedankten Wachtmeister und einem Fräulein, die Du gesehen, noch viel Rühmens zu machen! auf meinen Knieen danke ich Gott, daß er mir keine Kinder, und keinen Mann gegeben hat, damit ich doch solche Sünde und Schande nicht an meines eigenen Leibes Erben erleben durfte. Pfui Dich, und komme mir nie wieder vor die Augen. Schließlich empfehle ich mich des Herren Vetters Gewogenheit, und beharre nebst vielem Ftime und freundlichem Gruß an Herrn Steffen, meines lieben Herrn Vetters ergebenste Dienerin und Tante ꝛc.

Zweiter Brief von Fritz an seinen Vater.

Sonnabend den 11. November.

Da kömmt noch ein Brief von Fritz. Der erste war vom 9. und dieser ist vom 11. November; beide schrieb er des Nachts, und bei beiden glühte ihm das Gesicht, als er sie schrieb. Das Fräulein von Barnhelm ist noch hier, mein lieber Vater, ich habe sie wieder gesehen. — Vetter Steffen hatte mich gestern Abend mit sich auf einen Ball genommen, hier ging ich eine Weile langsam zwischen den Ballpersonen hin und wieder, husch war ich fort, und fragte so lange, bis ich mich nach dem Musikhause hingefragt hatte, es hatte schon acht geschlagen, der Vorhang vor dem Wirthshause war offen, und die große Gaststube voll Leute. — Da habe ich sie wieder gesehen in einem rothen Pelze und

einen Federhut in die Augen gedrückt. Der Wachtmeister war aber nicht da, und der Major selbst auch nicht: wie er das konnte, wie er auch nur einen Augenblick nicht um sie sein konnte, das mag er wissen, Fritz weiß das nicht.

Seht da ein Brief von Ihnen und von der alten Jungfer Tante. — — Von diesem verstehe ich fast kein Wort, böse ist sie mir, das sehe ich wohl, aber warum und wie, das sehe ich nicht. Sie schilt mich einen heimlichen Sündenbock, das soll sie mir wahr machen, und wenn allezeit ein reiner Seraph mit großen blauen Augen sichtbar neben mir dastünde, so würde ich zwar alle Stunde ehrerbietig meine Knie gegen ihn beugen, aber ich würde ihm bei Allem, was ich dächte und thäte, frei ins Gesicht sehen, und ich würde gerade nicht mehr und nicht weniger thun und denken, als itzo. Zuletzt frägt sie mich gar, ob ich mich nicht schäme, von dem Wachtmeister und dem Fräulein, das ich gesehen, noch viel Rühmens zu machen. — Da, mein lieber Vater, da hab ich alles, was mir diese Tante seit meiner Jugend her geschenkt hat, zusammengepackt; geben Sie ihr Alles wieder, ich mag nichts von ihr haben, wenn sie die Frage thun kann. Ihren Brief will ich verbrennen, mich dünkt, es ist gelinde genug, wenn man nur ihren Brief verbrennt, — aber Dein Brief, mein Vater und mein Freund! — Die Götter haben Dir den Brief eingegeben; Licht ist er dem Verstande, und meinem Herzen Bardengesang, ich weiß ihn auswendig, und will ihn Dir in den Myrthenlauben Elysiens noch vorbeten und noch für ihn danken — ja, das ist's, aufwallen soll mein Herz, hoch aufwallen; aber ich will wach auf meinem Posten sein, und bei jeder Aufwallung entschlossen „wer da!" entgegenrufen, und Dich in Allem um Rath fragen. Nicht wahr, so kann ich auch einst, wie Du, auf die kleinen Freuden dieses Lebens ohne Reue und Vorwürfe zurücksehen.

Hamburgische Addreß-Comptoir-Nachrichten. 96. Stück.

Donnerstag, den 7. December 1769.

Der arme Fritz! Da ist er bei der Aufführung des Romeo und Julie wieder im Parterre gewesen. Ich habe den folgenden Brief im Original gesehen, er war mit schwarzem Rande und schwarz gesiegelt. Aus Achtung für die Unschuld und Einfalt des weichherzigen Knabens mag der zu guterletzt auch dastehen.

Von Fritz an seinen Vater.

Das Fräulein von Barnhelm ist todt, todt, zwar nun schon im Himmel, aber doch todt, und wenn sie nur noch sanft gestorben wäre. Ach, mein Feind sterbe sanfter, als sie starb! Lassen Sie sich die Zeit nicht lang werden, mein Vater! ich will nur mein Gesicht in Ihrem Schooße verbergen, und mich erst noch einmal recht satt weinen. Ich bin zum dritten Male da gewesen; daß ich doch nie zum dritten Male da gewesen wäre! sonst war ich der rothbackigte, muntere Knabe, der allenthalben Freude sah, und den ganzen Tag sprang und hüpfte, wie unser bunter Ziegenbock; nun kennt Fritz die Freude nicht mehr, er wird sich nie wieder freuen können. Wo ich bin, hängt mir ein Todtenkopf vor Augen, und ich sehe ihn gern; oft stehe ich ganze Stunden unbeweglich, mein trauriges, blasses Gesicht gegen die Erde gekehrt, wie die Lilie auf dem Grabe meiner Mutter. Sie wissen es wohl, ich pflückte sie noch ab, und brachte sie Ihnen, und Sie trugen sie an der Brust, bis sie verdorret war. Ich war doch recht gut, daß ich der Lilie von ihrer Qual half.

Ueber das Wirthshaus! nein, mit rechten Dingen kann es nicht zugehen. Sie sagen es sei keine Zauberei in der Welt, und Sie sagen immer die Wahrheit; aber werden Sie nicht böse auf Fritz, es muß doch Zauberei sein. Das Fräulein von Barnhelm hätte nun schon einen anderen lieben und für ihn sterben können? Nimmermehr, es muß doch Zauberei sein, und die Satanskünstler müssen den Major von Tellheim in Romeo verwandelt haben. Aber hat sie vielleicht eine Schwester, eine Schwester? Nein, nein, sie hat keine Schwester, sie war es selbst, es mag auch zusammenhängen, wie es will; und nun nehmen Sie ihr Schnupftuch in die Hand, und hören Sie, wie es ging.

Sie wissen, wie Tellheim und das Fräulein sich liebten; in Parenthese: sie ward hier Julie genannt; das muß wohl ihr Vorname sein; die Liebe war noch eben so heiß, Romeo aber mußte fliehen. Ich konnte nicht recht dahinter kommen, weswegen. Doch, Juliens Eltern mußten bei Leib und Leben nichts von dieser Liebe wissen. Der Vater taugte den Henker nichts, ob er gleich von Adel war; er wollte das Fräulein einem andern geben, und sie kniete und weinte vergebens vor ihm. Der häßliche harte Mann, der! in seiner Todesstunde könnte ich ihm wohl einen Trunk Wasser geben, aber auch nicht eher. Hätte er der Liebe des jungen Fräuleins nicht nachgeben sollen? Hernach sah er's auch ein, und hätte es selbst gerne besser gesehen, aber da war's zu spät, er

hätte das eher bedenken sollen. Die Mutter war schon besser, aber die durfte nicht mucksen, und auch sie wußte von nichts. Es fehlte nicht viel, so hätte Julie ihre Liebe selbst verrathen. „Hat Romeo Vergebung erhalten?" aber ich meine, auch sie erschrak, als ihr diese Frage entfahren war, und sie wußte es so wieder zu bemänteln, daß die Mutter nichts merkte; doch ich wollte, daß es nur herausgekommen wäre, was schlimmeres hätte doch nicht erfolgen können. Dann war da auch ein Doctor, der mochte mit dem bösen Feind ein Verständniß haben, doch ich will es nicht gesagt haben, es ist viel in der Natur verborgen. Er gab dem Fräulein eine Mixtur, die sie auf 12 Stunden tödten sollte. Es war auch wahr, sie lag richtig da vor unseren Augen todt, und war nachher ordentlich in einem Sarge, in einem Begräbnisse, das gleich da war, wie und wo mag Gott wissen, einen Augenblick vorher war nichts davon zu sehen. Ich dachte immer, das Fräulein würde nicht wieder lebendig werden; aber das hatte ich bei mir geschworen, würde sie nicht wieder lebendig werden, der Doctor hätte ins Gras beißen sollen. Doch sie ward wieder lebendig. Es kam mir vor, daß sie eher als nach 12 Stunden erwachte; es können aber deswegen immer 12 Stunden gewesen sein, mir war so zu Muthe, daß ich nicht wußte, ob es Nacht oder Tag war. Sie hätten auch nur sehen sollen, als Romeo flohe, als sie kurz vor dem gefährlichen Schritt mit der Mixtur, ihre weiche, gerührte Mutter zum letzten Male sahe, und zwischen Liebe und kindlicher Zärtlichkeit kämpfte, als sie die Mixtur trank, und als der Schrecken des Grabes und der Verwesung sie ergriff. — Da steht der junge Baum, über und über mit tausend Blüthen bedeckt, nun faßt ihn der Sturm, reißt seine schlanken Zweige gewaltsam nach allen Seiten hin, und erschüttert ihn bis in die Wurzel — so ergriff sie der Schrecken. Und als sie im Sarge unter den Umarmungen Romeos vom Schlummer des Todes erwachte, und wie ein Engel in weißem Gewande aus dem Grabe hervorrauschte, und statt der süßen Erwartungen der Liebe, ihren treuen Romeo an dem genommenen Gifte sterben sahe, und mit fliegenden Haaren dem Tode rief — was weiter passirt ist, weiß ich nicht, mir verging hören und sehen, es war mir nicht anders, als wenn der Tod in dem Augenblick dicht auf mich herankam, als wenn er seine kalten Arme um meinen Nacken schlug, und mich fest an sich drückte, und als er mich wieder losließ, lag Julie todt neben Romeo, und ein Degen neben ihr — ich will wohl glauben, daß sie sich mit dem Degen zu nahe gethan hat. Sie war ganz außer sich, wo mag sie doch wohl begraben werden? Mir ist nur gar bange, daß sie sie nicht auf den Kirchhof nehmen, weil sie sich selbst um's Leben gebracht hat. Ich weiß schon, wie ich's machen will, ich will dem Todtengräber Geld und gute Worte geben, der soll mir ihr Grab zeigen, dann will ich oft hingehen, und sehen, ob nicht auch eine Lilie aufgewachsen ist. — Ich weinte mich traurig zum Hause hinaus, und nun nie wieder einen Fuß dahin. Was machte ich auch da, das Fräulein ist ja todt! Sterben Sie nicht, mein Vater! ich habe so itzt auch keine Thränen, und Fritz wollte doch gerne viel um Sie weinen.

N. S. He, Freude über Freude! Der Todtengräber sagt, die Leute leben noch alle, es sei nur eine Komödie gewesen. Eine Komödie? Was ist das für ein Ding? Mags doch sein, was es will, wenn nur der liebe gute Herr Todtengräber nicht lügt, ich will es schon noch weiter befragen.

Zu S. 128. Riecaut de la Marlinière. Diese Person ist von Lessing nicht etwa, wie zuweilen angenommen wurde, aus Haß oder Verachtung gegen die französische Nation in das Stück verflochten worden; eines solchen Volkshasses war, selbst mitten im Kriege, gewiß Niemand weniger fähig, als Lessing. Aber da das Hazardspiel im siebenjährige Kriege und nachher, vorzüglich in der Armee, eine so große Rolle spielt, wie denn das Glücksspiel gleichsam ein Gleichniß des Kriegsspiels selber ist, (daher auch in Wallensteins Lager von Schiller die Würfel nicht fehlen), so hätte Lessing diesen Zug in seinem Gemälde nicht entbehren können, auch wenn er nicht selbst damals mit den Officieren in Breslau leidenschaftlich gespielt hätte. Wie unbefangen spricht Minna (V. Aufz. 6. Auft.) von dem Pharao: „Bilden Sie sich ein, Tellheim, Sie hätten die zweitausend Pistolen an einem wilden Abende verloren. Der König war eine unglückliche Karte für Sie: die Dame wird Ihnen desto günstiger sein!..." Daß aber der Abentheurer und falsche Spieler aus den Franzosen genommen wurde, ist ebenso geschichtlich gerechtfertiget. Während des siebenjährigen Krieges kam zu London ein Buch heraus mit dem Titel: L'histoire des Grecs, ou de ceux qui corrigent la fortune au jeu.[1] (298 S. in 8.). Mit dem Motto:

1) Als Verfasser gilt, nach Querard, Ange Goudard. Andere Bibliographen legen das Buch dem Pierre Rousseau, auteur du Journal encyclopédique, andere Andern bei. Lessing nennt in dem

— Quid non mortalia pectora cogis
Auri sacra fames? (Aeneid. III.)

eine Enthüllung des Urſprungs und der Verbindung der ſogenannten Grecs [1]) oder falſchen Spieler, wie ſie von Paris aus über Frankreich und die angeſehenſten Länder ihr Netz ausgeſponnen hatten. Deutſchland und die Deutſchen aber ſpielten vor Allem die dupes, die pigeonneaux à plumer (Worte des Riccaut). Man lieſt unter andern p. 17: „Il n'y avoit que les Allemans (si on excepte les Saxons!) qui étoient pris pour dupes par les autres nations, sans jamais connoitre, chercher, ni prevenir la cause, qui pouvait les empêcher de l'etre. Die Grecs theilten ſich in viele Gattungen und Arten, welche p. 109—118 nach ihren Charakteren beſchrieben werden. Ein Jahr war erforderlich, pour faire la découverte du Corps général de la Grèce de cette Capitale. — On ne sauroit croire combien d'espèces différentes de Grecs il se trouvaient dans l'Ordre. On s'imaginerait d'abord que l'art de corriger la fortune au jeu ne forma qu'une seule classe de fripons! Dans le fond, cela est vrai; mais il ne l'est moins cependant, que celle-ci est susceptible d'une infinité de divisions et subdivisions, qui ont encore d'autres au dessous d'elles. Or toutes ces branches forment d'autant de genies, et de caractères différens.

Das Corps général fand ſich endlich eingetheilt in — 25 Abtheilungen (branches): Les anciens Grecs, les nouveaux Grecs, les Grecs superieurs, les Grecs inferieurs, les Grecs inconnus, les Grecs à nom.... Les Grecs beaux genies, les Grecs voyageurs etc. Dieſe werden nach einander charakteriſirt. Unſer Riccaut de la Marliniere dürfte nach dem Verfaſſer zu den Grecs cérémonieux gehört haben, qui se piquoient d'une politesse consommée. Filoux bien élevés, qui avoient dans le charactère une douceur et une modestie sans égale. Les dupes étoient depouillées par eux avec tout le cérémoniel imaginable. Wiewohl ſeine „modestie“ einige Prahlerei nicht ausſchloß. Genug, wenn Leſſing mit dieſer Rolle eine ſatyriſche Abſicht verband, ſo war ſie weniger gegen die Franzoſen, als gegen die Deutſchen gerichtet, welche ſich von ſolchen Glücksrittern täuſchen und rupfen ließen.

Zu S. 130. In Lyon ſah G. A. von Halem im J. 1790 eine Aufführung von: Les amans généreux. Tellheim trug die Nationalkokarde am Hute. C'est un très galant homme que ce Major! ſagte Riccaut. Wie der Brief des Königs anlangt, der Tellheimen herſtellt, reißen ſich die Weiber darum, wie die Kinder. Es geſchieht wohl, um die ſarkaſtiſche Bemerkung anzubringen: „Wie begierig ſie ſind, das Wunder zu ſehen, daß ein König ſchreiben kann.“ (Halem, Blicke auf einen Theil Deutſchlands u. ſ. w. Hamburg 1791, im Auszuge in Bertrams Annalen des Theaters 1792, S. 35.)

Auch in Italien wurde um dieſelbe Zeit Minna von Barnhelm auf die Bühne gebracht unter dem Titel: La Donna riconoscente, eigentlich in eine Farce verwandelt, von Giv. de Gamera, welche gegen Ende des 18. Jahrhunderts die meiſten italieniſchen Bühnen beherrſchte; von ſeinen zahlreichen Luſtſpielen, heroiſchen, bürgerlichen Tragödien, Vorſpielen und muſikaliſchen Dramen erſchienen 1789 und 1790 ein Novo theatro zu Piſa in 7 Bänden. Minna von Barnhelm hatte der Verfaſſer, ein kaiſerlicher Lieutenant, in Wien kennen gelernt, aber, wie ein Berichterſtatter in den Annalen des Theaters (10. Heft. 1792. S. 110) ſagt, nicht nur „den kraftvollen Dialog unſers großen Landsmanns ganz verwäſſert, ſondern auch die Charaktere Tellheims und Paul Werners völlig verballhornt. Der Oheim iſt in einen deutſchen Baron, d. h. in eine Carricatur verwandelt, wie man ſie in den Opere buffas antrifft. Dem Ring hat der Dichter ein Paar Spitzenmanſchetten ſubſtituirt“ u. ſ. w.

In einem Briefe an Schröder auf ſeiner italieniſchen Reiſe erwähnte Meyer (von Bramſtedt) als eine Curioſität, daß er in Neapel am 28. Januar (1791) der Meinung geweſen ſei, ein Originalſchauſpiel zu ſehen, als ſolches ſei der Uffiziale informato angekündigt geweſen; er habe aber bald darin eine Nachbildung von Minna von Barnhelm erkannt, und ſei ſo an ſeinem Geburtstage mit einem Stück von Leſſing regalirt worden. (Zur Erinnerung an F. L. Meyer I, S. 295.)

In England wurde Minna von Barnhelm zum erſtenmale in den Achtziger Jahren unter dem Titel: The disbanded officer (der abgedankte Officier) mit vielen Veränderungen, auf dem Haymarket-Theater zu London geſpielt, „das erſte deutſche Schauſpiel, das überhaupt in England aufgeführt wurde (Theaterzeitung für Deutſchland. Berlin 1789. S. 37. Aus London den 14. Dec. 1788.)“ In dieſem Jahre wurde das Stück auch gedruckt. — Diejenige Be-

ungedruckten Tagebuche ſeiner italieniſchen Reiſe, bei Gelegenheit der Piemonteſen, Ange Goudard als Verfaſſer; ein Beweis, daß er das Buch wohl kannte.

1) C'est la foi grecque qu'on cite toujours comme on sait, ainsi que le litre de Grec en fait de jeu ou de commerce, et encore en autre chose (Mémoires et Mélanges historiques par le prince de Ligne. II, 3. Mémoire sur les Grecs).

arbeitung, deren Jördens III, 298, unter dem Titel: The school of honour or the chance of war, a Comedy in 5 actes. London 1799, gedenkt, iſt alſo nicht die erſte.

Zu S. 148. Aus den Briefen eines alten Schauſpielers an ſeinen Sohn. (Literatur- und Theaterzeitung für d. J. 1784. S. 180):

„Du wunderſt dich, daß ich es für eine falſche Ehre halte, beklatſchet zu werden. — Ich ſah bisweilen wahre Kenner, einen Leſſing, einen Mendelsſohn, im Schauſpielhauſe; allein ſie machten nie den Anfang mit ſolchen Beifallsbezeugungen, und ſelten ſtimmten ſie mit ein. —"

Zu S. 156. Einen gedoppelten Fehler, ſagt der ungenannte Theater-Recenſent der Hamburgiſchen Unterhaltungen (6. Band. 1768, S. 348) begingen die Entrepreneurs gleich anfangs: einen ökonomiſchen und einen politiſchen. Der ökonomiſche beſtand darin, daß ſie ungeheure Summen auf die Pracht des Theaters wandten, und ſelbſt mittelmäßige Schauſpieler und elende Tänzer (?) reichlich beſoldeten. . . . Ein großer politiſcher Fehler war es, daß ſie mit demjenigen Manne, der es deutlich merken ließ, daß er einen Tag zu früh ſeine Principalſchaft niedergelegt, und daher den anſcheinend guten Fortgang des abgetretenen Theaters mit ungünſtigen Blicken anſahe, daß ſie mit dieſem Manne in einer ziemlich genauen Verbindung blieben." Damit iſt Ackermann gemeint. Schütze ſagt in ſeiner Hamburgiſchen Theatergeſchichte S. 338 das nemliche: „Ein politiſcher Fehler, der Anmaßungen und Kolliſionen zur Folge hatte, die wir nicht näher zu entwickeln brauchen." Dagegen erklärt ſich nun Schröders Biograph (ohne Zweifel nach Schröderſchen Materialien) I, S. 184, mit vieler Indignation, und widerlegt nicht nur die für Ackermanns Charakter ehrenrührige Anſpielung, ſondern zeigt auch, wie nützlich Ackermann dem Unternehmen geweſen. Ohne Zweifel hat Schütze nur die Angaben in den Unterhaltungen, wie öfter, benutzt. Das Räthſel löſt ſich, wenn man erſt weiß, daß kein anderer, als Löwen jener Berichterſtatter geweſen iſt. In ſeinen Briefen an Klotz (Briefe deutſcher Gelehrten an Klotz II, S. 8,) bekennt er ſich dazu. Löwen aber war Ackermanns Gegner; daraus erklärt ſich jener Ausfall. Daſſelbe giebt aber auch dieſen Berichten für die Geſchichte des Hamburgiſchen Theaters, mit beſonderer Beziehung auf Leſſing, ein beſonderes Intereſſe, obſchon er überall mit Vorſicht aufzunehmen iſt. Was uns vor Allem dabei auffallen wird, iſt der ſchneidende Abſtand dieſer Kritiken von Leſſings Hamburgiſcher Dramaturgie, auf welche Löwen ſich übrigens bezieht und von denen er, wie überall von Leſſing, mit ungeheuchelter Verehrung ſpricht.

Zu S. 167. Hamburger Neue Zeitung vom 21. Auguſt 1767. „Da man der Hamburgiſchen Dramaturgie, von welcher heute das zwei und dreißigſte Stück erſcheinen ſollte, auswärts die unverlangte Ehre erweiſet, ſie nachzudrucken, ſo ſieht ſich der Verfaſſer, um dem für den hieſigen Verlag daraus erwachſenden Nachtheile einigermaßen auszuweichen, gedrungen, die Ausgabe derſelben in einzelnen Blättern einzuſtellen, und die Intereſſenten werden ſich gefallen laſſen, das Rückſtändige des erſten Bandes von dem 32. Stück an, auf inſtehende Michaelismeſſe zuſammen zu erhalten."

Dieſelbe vom 7. December 1767. „Da man zur Fortſetzung der Hamburgiſchen Dramaturgie (welche vor einiger Zeit durch einen auswärtigen Nachdruck unterbrochen ward, und durch einen zweiten, der ſelbſt hieſigen Orts dazukam, noch mehr beeinträchtiget zu werden Gefahr lief, ſo daß die verſprochene geſammte Ausgabe des erſten Bandes unterbleiben mußte) nunmehr die erforderliche . . . . . [1]) in Anſehung der Privilegien und anderer Umſtände getroffen zu haben glaubet: ſo macht man dem Publico hiemit bekannt, daß von morgen an mit der einzelnen Austheilung derſelben wiederum der Anfang gemacht werden ſoll; und zwar ſollen wöchentlich 4 Stück davon erſcheinen, bis die verſäumte Zeit eingebracht worden. Die auswärtigen Leſer, welche die Fortſetzung dieſer Schrift wünſchen, erſucht man ergebenſt, ſie auch dadurch befördern zu helfen, daß ſie ſich keine andere, als die Originalausgabe anſchaffen. Sie können ſie dreiſt von den Buchhändlern ihres Orts verlangen, nachdem ſie allen mit den billigſten Bedingungen angeboten worden. Man kann zwar weder dieſen, noch ihnen verbieten, den Nachdruck zu favoriſiren, aber man giebt ihnen zu überlegen, daß ſie ſich nothwendig dadurch um das Werk ſelbſt bringen müſſen. Denn wenn die Anzahl von Exemplaren, welche zur Beſtreitung der Unkoſten erforderlich iſt, nicht abgeſetzt werden kann, ſo bleibt es unfehlbar liegen."

Zu S. 175. Gegen Leſſing iſt Corneille's Nedogüne von dem Ritter Anton von Klein in ſeinen Dramaturgiſchen Schriften (Frankfurt und Leipzig 1809) in Schutz genommen worden: „Ward Peter Corneille von Leſſing unpartheiiſch beurtheilt?" Vorgeleſen in der Churfürſtl. deutſchen gelehrten Geſellſchaft (S. 101—131). Ich finde in dieſem Aufſatze nur den einen Umſtand erheblich, nemlich die Nachweiſung, daß Leſſing in

1) Unleſerlich in der mir vorliegenden Danzel'ſchen Abſchrift.

mehrern der wichtigsten Punkte seiner Kritik fast wörtlich mit Voltaire übereinstimmt, an dem er also, wie Klein zu verstehen giebt, nicht nur ein Plagiat begangen, sondern sogar die Aufmerksamkeit davon vorsätzlich abgelenkt hätte, wenn er sagt: „Daß ein Deutscher selbst dächte — von selbst die Klugheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln, wer kann sich das einbilden?“ —

Um den Beweis zu geben, wie nahe Lessing und Voltaire zusammenstimmen, legt der Verfasser aus beiden einige Auszüge vor, die er neben einander stellt; z. B.:

— (VII, 132.) Diese Besorgniß (des Corneille, daß die Zuhörer die syrische Cleopatra mit jener von Aegypten verwechseln dürften) ging zu weit. Wer die ägyptische Cleopatra kennt, weiß auch, daß Syrien nicht Aegypten ist, weiß, daß mehr Könige und Königinnen einerlei Namen geführt haben, u. s. w.

— Cléopatre n'est pas nommée une seule fois dans la pièce. Corneille a donné pour raison, qu'on auroit pû la confondre avec la Cléopatre de César, mais il n'y a guère d'apparence, que les spectateurs instruits, qui instruisent bientôt les autres, eussent pris cette reine de Syrie pour la maîtresse de César etc.

— Die Cleopatra des Corneille, die mit nichts als Machiavellischen Marimen um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts. — —

— Toutes ces sentences dans le goût de Machiavell, ne préparent point aux tendresses de l'amour.

und mehre solcher Stellen, welche vielleicht für Reminiscenzen aus Voltaire genommen werden können, aber doch, im Zusammenhange mit der übrigen Kritik, von viel zu wenig Belang scheinen, um ein so großes Gewicht darauf zu legen, wie dieser Gegner von Lessings Dramaturgie und Emilia Galotti that.

Zu S. 176. Was Lessing hier mit solcher Strenge gegen Weiße's Richard III. betont, wäre noch viel lehrreicher und unpartheiischer herausgekommen, wenn er es versucht hätte, an Shakespeare's Richard, den er ihm im Allgemeinen vorher als einen Spiegel empfohlen hat,[1]) um „seinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die sein Auge unmittelbar darin zu erkennen, nicht vermögend gewesen wäre“, im Besondern nachzuweisen, wie Shakespeare von Erregung so grausigen Schreckens sich frei gehalten, mit einem Worte, wie er nach seiner stillschweigenden Voraussetzung dem Ideal eines tragischen Charakters nach dem Begriffe des Aristoteles entsprochen. Aber wenn wir die Sache unpartheiisch nehmen, so hat es fast das Ansehen, als wenn der arme Weiße hier das centnerschwere Gewicht eines Vorwurfs tragen mußte, an dem ihm Shakespeare mit tragen helfen sollte. Man braucht auch nur Lessingen auf sich selbst zu verweisen, auf die Stelle im Laokoon (VI, 510—582), wo er Richard III. als den Typus des Schrecklichen, als die Vereinigung des Schädlichen und des Häßlichen aufstellt, und um ihn deste greller hervortreten zu lassen, ihn neben Edmund im König Lear hinstellt; während dieser ein Teufel, aber in der Gestalt eines Engels des Lichts, so „höre ich in Richard III. (Act 1. sc. 1.) einen Teufel und sehe einen in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.“ Durch die historisch-kritische Auffassung und Beleuchtung, welche Richard III. als Glied einer historischen Tetralogie bei Gervinus (Shakespeare II, 101 ff.) gefunden hat, mit Rücksicht auf die Entwickelungsgeschichte des großen Dichters, fällt noch mehr Licht auf das Excentrische in jenem Charakter. Was, Gervinus zufolge (S. 104), aus innerer Evidenz am meisten für die verhältnißmäßig frühe Entstehung Richards III. (im J. 1593) spricht, ist die Sättigung dieses Trauerspiels mit tragischen Motiven und Momenten, die Häufung der blutigen Unthaten, die der Dichter auf Richard III. zum Theil ohne die Gewähr der historischen Quellen gewälzt hat, und die bittere Schärfe, mit der er die geschichtliche Lage entwickelt ...“ wie sich unter den Verworfenen (eines verfallenen Geschlechts) und auf ihrem Untergang, der Verworfenste, emporhebt, bis auch Er sich selbst in dem allgemeinen Falle begräbt. ...“ Weiterhin lesen wir (S. 120): „Die Fäden sind schwach, mit denen der Charakter Richards an die gute Seite der menschlichen Natur geknüpft ist; ohne eine solche Gestalt in den beglaubigten Büchern der Geschichte gefunden zu haben, hätte Shakespeare vielleicht nicht gewagt, weder sie selbst, noch später seinen Edmund und Jago zu schildern. Der Dichter hat gesucht, für ihn dadurch zu interessiren, daß er die Fäden, die ihn an das Böse ketten, desto stärker gemacht hat.“ u. s w.

Die neuere Aesthetik hat, im geraden Gegensatze gegen Lessing, an welchen Ger-

1) Weiße gestand, sich des Shakespeare nicht eher erinnert zu haben, als bis sein Werk bereits fertig war. Seine Bemerkung, daß er doch wenigstens kein Plagium begangen habe, ist naiv; aber daß, wie Danzel annimmt (Erster Band, S. 446), sein Vorgeben hiebei erlogen sein müsse, bin ich bei dem ehrlichen Weiße weit entfernt zu glauben!

vinus sich anschließt, in der Idee und dem Wesen der modernen romantischen Poesie, im Gegensatze zu der antiken, die Berechtigung zu so extremen Gestalten, wie Richard, gesucht. So Hegel (Aesthetik, dritter Theil, S. 362) über die moderne Tragödie, S. 565. „Im Allgemeinen aber ist es in der modernen Tragödie nicht das Substantielle ihres Zweckes, um dessen Willen die Individuen handeln, und was sich als das Treibende in ihrer Leidenschaft bewährt, sondern die Subjektivität ihres Herzens und Gemüths, oder die Besonderheit ihres Charakters dringt auf Befriedigung." Er stellt ferner (S. 568) als unerreichten Meister in Darstellung „menschlich voller Individuen" Shakespeare dar, und sagt: „Je mehr Shakespeare in der unendlichen Breite seiner Weltbühne auch zu den Extremen des Bösen und der Albernheit fortgeht, um so mehr gerade versenkt er selbst auf diesen äußersten Gränzen seine Figuren nicht etwa ohne den Reichthum poetischer Ausstattung in ihre Beschränktheit, sondern er giebt ihnen Geist und Phantasie, er macht sie durch das Bild, in welchem sie sich in theoretischer Anschauung objektiv wie ein Kunstwerk betrachten, selber zu freien Künstlern ihrer selbst, und weiß uns dadurch, bei der vollen Markigkeit und Treue seiner Charakteristik für Verbrecher ganz eben so, wie für die gemeinsten, plattesten Rüpel und Narren zu interessiren." So wäre es also zuletzt doch nur die hohe poetische und philosophische Virtuosität, welche durch die uns hervorgerufene Bewunderung, durch das künstlerische Interesse einen Richard III. als tragischen Charakter rechtfertigte, wobei aber die sittliche, die versöhnende oder reinigende Wirkung der Tragödie, welche Hegel kurz vorher im Sinne des Aristoteles so allseitig und tief entwickelt, leer ausginge. Vgl. S. 571. Verschieden lautet der Versuch dieser Rechtfertigung Shakespeare's bei Rötscher, dem geistvollsten und kenntnißreichsten Dramaturgen aus Hegel's Schule (in der „Kunst der dramatischen Darstellung" II, S. 39—46. „Das Gesetz des Aristoteles in seinem Verhältniß zum Gesetz der modernen Welt"). Dieses Gesetz beruht, nach ihm, „auf dem tiefen Grunde des modernen Lebensprincips überhaupt, im Gegensatze des antiken." „Die sittliche Weltordnung des modernen Drama's (das enthält etwa der Kern der ganzen Entwickelung) löst solche dämonische Charaktere (wie Makbeth und Richard III.), welche uns auf Augenblicke fast an der Wahrheit und Macht aller Sittlichkeit zu verzweifeln zwingen, durch ihren eigenen Prozeß so auf, daß sie zur Wiederherstellung der göttlichen Weltordnung verwendet werden, und ihrer Verherrlichung dienen müssen...." „Die sittliche Idee ist in den genannten Dramen zu einer solchen Vertiefung in sich fortgegangen, daß sie ihrem Gegensatze, dem Bösen, ein scheinbar völlig selbstständiges Leben, ein zu einer ganz individuellen Welt ausgearbeitetes Dasein gönnen kann, um sich aus der Auflösung desselben, als die freie Macht des Geistes zu behaupten." Wohl! Aber wo und wie geschieht diese Auflösung? geschieht sie blos durch eine im Geiste des Lesers oder Zuschauers hervorgerufene Reflexion, also außerhalb des Kunstwerks, so ist es für dieses ein von dem Standpunkte der Kunst sehr zweideutiges Zeugniß; daß aber und wie Shakespeare jene Auflösung conkret im Plane und dem Ausgang jener Stücke vollbrachte, wird nicht gezeigt. Da steht doch Hegels Rechtfertigung jener dämonischen Charaktere der conkreten Wirklichkeit des modernen Lebens in seiner Bildung und seinen Verhältnissen viel näher. Wir sehen eben solche Stücke gern, weil uns die hohe Poesie des Dichters, und zuweilen die eminente Kunst des Schauspielers (und diese hat Rötscher in dem Buche vor Allem im Auge) an sich befriedigt; jene tiefere Wirkung des wahrhaft tragischen Charakters, wie ihn Lessing und Schiller wollen, bleibt aus. Denn, wie Hegel a. a. O. S. 537 sagt: „Nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in die edle Menschenbrust ein, und erschüttert sie in ihren Tiefen."

Zu S. 183. Ich berufe mich auf die gründlichste und erschöpfendste Behandlung dieser, für die gesammte griechische Kunst- und Moralphilosophie so wichtigen und anziehenden Frage über die Reinigung der Leidenschaften in Ed. Müllers Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten II, 53—73 und 378—388 und sonst (vgl. im Register S. 440. Katharsis), anknüpfend an die kathartische Wirkung der nachahmenden Künste überhaupt, namentlich der Musik, neben ihrer ethischen Wirkung, und deren gegenseitiges Verhältniß. In den Anmerkungen geht der Verfasser genauer auf Lessings Behandlung der Frage ein, mit Rücksicht auf die abweichenden Auffassungen bei Herder und Goethe. „Das größte Verdienst um Aufhellung des Wesens der Katharsis (heißt es S. 378), namentlich mit Bezug auf die Tragödie, hat sich ohne Zweifel Lessing erworben, und obwohl ich meinen eigenen Weg gegangen bin, bin ich doch zu Resultaten gelangt, die mit den Lessingschen in den wesentlichsten Punkten übereinstimmen. Nur glaube ich, daß das Eigenthümliche in dem Wesen der Katharsis verdunkelt wird, wenn man sie, wie Lessing thut, schlechtweg als „eine Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte" bezeichnet.... Daß in der That Aristoteles bei seiner Lehre von der Reinigung der Leidenschaften an die unmittelbare Wirkung denkt, welche eine Tragödie wäh-

rend des Hörens und Schauens selbst hervorbringt, daran werden wir gar nicht zweifeln können, wenn wir an die faktische Grundlage seiner ganzen Theorie uns erinnern. Die Heilung des bachischen Wahnsinns nemlich, durch enthusiastische Musik und verwandte Mittel, war offenbar nicht eine Folge wiederholter Versuche, sondern eine plötzliche Erschütterung brachte hier die Umwandelung hervor" u. s. w. In den früher mit Mendelsohn 1756 geführten Erörterungen über den Zweck des Trauerspiels, war Lessing in der That dem Begriffe der bachischen Katharsis viel näher gekommen, wie im ersten Bande von Danzel S. 355—356 gezeigt ist, und auch hier in der Dramaturgie kommt Lessing jener früheren und freieren Auffassung weiterhin VII, 358, ganz nahe, indem er die Wirkung des griechischen Theaters, im Vergleich zu unseren modernen Schauspielen, in die Begeisterung mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen setzt, daß sie (die Griechen) den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben." Mit dieser Ansicht Lessings hängt aber auch die noch zusammen, daß die Reinigung eine Reinigung von beiden Extremen, so z. B. von zu viel und zu wenig sei.... Aber hier ist es am Ende doch nur eine Ungenauigkeit, die man Lessingen vorwerfen kann.[1]) — Nächst Lessing hat unstreitig Herder (Werke für Literatur und Kunst XVII, 211—223) zur Aufhellung der Ansichten des Philosophen am meisten beigetragen; denn wenn man auch die sorgfältige und scharfsinnige Erörterung des Gegenstandes, wie sie Lessing giebt, bei ihm nicht suchen darf, so ist er doch reich an geistreichen Andeutungen, die keineswegs übersehen werden dürfen. Eine auffallende Inconsequenz begeht jedoch Herder in Bezug auf die Erklärung der Worte des Aristoteles von der Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie. Von der einen Seite schließt er sich ganz an Lessing an, daß auch ihm die Reinigung ein Vorgang im Gemüthe derer, auf die überhaupt die Tragödie wirken will; dann aber faßt er den Begriff der Katharsis wieder so, daß er sie vielmehr auf die handelnden Personen in der Tragödie bezieht. (Das Endurtheil über Orest, die Entsühnung des Muttermörders, ist hiernach die Katharsis in den Eumeniden des Aeschylos u. s. w.) Von diesen beiden schwer zu vereinigenden Auslegungen der Regel des Aristoteles, hat sich endlich Goethe im Spätherbst seines Lebens für die letztere ausgesprochen (Werke XLVI, S. 16—21. „Nachlese zu Aristoteles Poetik"), und wie man aus seinem Briefwechsel mit Zelter (IV, 288) sieht, nicht ohne auf den neuen Fund einen gewissen Werth zu legen. Goethe übersetzt die schwierige Stelle: „Die Tragödie ist eine Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die nach einem Verlauf von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt." Der große Dichter findet es nemlich nicht glaublich, daß Aristoteles in seiner, jeder Zeit auf den Gegenstand hinweisenden Art, indem er ganz eigentlich von der Construktion des Trauerspiels redet, an die Wirkung, und was mehr, an die entfernte(!) Wirkung denken konnte, welche eine Tragödie auf den Zuschauer machen würde u. s. w. Wie unhaltbar und unbefriedigend diese Auslegung sei, zeigt Müller (a. a. O.) nicht nur aus philologischen, sondern noch mehr aus von der Sache hergeholten Gründen sehr ausführlich. Aber, wie ein Kritiker aus jüngerer Zeit bemerkt, „sie ist höchst interessant als eigene Ansicht des Dichters, der sich nie ein anderes Ziel setzte, als ein vollendetes, der Betrachtung würdiges Kunstwerk aufzurichten; völlig unbekümmert um den Eindruck, den es machen, um die Wirkung, die es hervorbringen würde, der überhaupt schaffen, niemals wirken mochte." (Dr. Weil in Straßburg; über die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles; in den Verhandlungen der zehnten Versammlung deutscher Philologen u. s. w. Basel 1848. S. 135. Zu Gunsten von Goethe's Auffassung der „Reinigung" erklärt sich auch M. Carrière über die Tragödie im Morgenblatte. 1852. Nr. 20. S. 470). Wenn aber Weil die Wirkung der Tragödie nach des Aristoteles eigenen Worten, gegen Lessing, in nichts Höheres und Eigenthümlicheres, als in das Bedürfniß der Zuschauer nach Emotionen (S. 140) setzt, dasselbe Bedürfniß, setzt er selbst hinzu, welches bei minder fein organisirten Nationen Gladiatorenspiele hervorgerufen, dasselbe Bedürfniß, das so viele Zuschauer um eine Richtstätte versammelt — so kann das wohl als ein Rückschritt,

1) Eine ähnliche Ungenauigkeit giebt der Vers. S. 387 Lessing Schuld in Bezug auf die Quelle unserer Erkenntniß von Aristoteles Lehre von der Katharsis, was bei Lessing VII, 349 zu lesen ist. Lessing findet diese Erörterungen, vornehmlich in den Stellen, wo bestimmt wird, wie die tragischen Personen beschaffen sein müssen, um Mitleid und Furcht in uns zu erregen, nemlich weder vollkommen gut noch erzböse, sondern in der Mitte stehend. „Aber man sieht nicht (fragt der Vers.) daß hieraus nur hervorgeht, wie es der Dichter zu machen habe, um Furcht und Mitleid zu erregen, nicht aber, wie zugleich eine Reinigung dieser Affekte bewerkstelligt werden können?" Doch ist zu bemerken, daß Lessing von diesen Stellen seine Ansicht von der Reinigung wesentlich abstrahirt, wodurch sie eben minder vollständig und klar ausfiel, als wenn er, wie spätere Ausleger, namentlich unser Verfasser, die Reinigung durch die Musik und andere Analogien in die Betrachtung mit hineingezogen hätte.

mindestens als eine Einseitigkeit angesehen werden; wir haben gesehen, daß Lessing selbst das Bedürfniß starker Emotionen bei den Athenern im Theater nicht gering anschlug, aber die Reinigung der Leidenschaften darauf zu beschränken, kam ihm nicht in den Sinn. — Eine tiefere Erfassung der Frage, auf Lessings Seite, enthält das Programm von Theodor Kock, Ueber den Aristotelischen Begriff der Katharsis in der Tragödie und die Anwendung desselben auf den König Oedipus (Elbing 1851. 1852, noch nicht abgeschlossen); nur in einem Punkte, wenn Lessing auch eine Reinigung des Mitleids durch die Furcht, der Furcht durch das Mitleid verlangt, widerspricht ihm der Verfasser. In dieser Beziehung hat aber der Verf., so wie zum Theil C. Müller, einen Vorgänger in Stäudlin, Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels. Göttingen 1823. S. 64. Auf Lessings Auslegung des Aristoteles baut unter andern auch Wilh. Wackernagel, Ueber die dramatische Poesie. Basel 1838. 4. S. 33—34, und tadelt nur die aristotelische Definition, daß sie zugleich etwas zu Beschränkendes und etwas Schrankenloses habe, indem sie auf der einen Seite zwei vereinzelte Affekte hervorhebe, und auf der andern auch alle übrigen dergleichen dazu rechne." (Ganz neuerdings hat auch Waßmuth: De aliquot locis, qui ad Aristotelis de vi ac natura tragoediae doctrinam pertinent. (Programm des Gymnasiums zu Saarbrücken, 1852) auf Lessings Erörterungen in der Hamb. Dramaturgie gebaut.)

Zu S. 186. In Lessings philologischem Nachlaß (XI, 691—694) finden sich weitere Spuren von seiner Beschäftigung sowohl mit Aeschylus, als mit Euripides; von jenem beurtheilt er den Agamemnon, von letzterem den Jon. Hier sagt er unter andern: „Daß Euripides zur Unzeit moralisirt, ist bekannt genug, und das will ich ihm als einem Freund des Sokrates vergeben. Aber daß er zur Unzeit malt, das verzeihe ich ihm nicht. Man sehe ein sehr merkwürdiges Exempel davon v. 1141—1165. (Die nähere Ausführung, ein anziehender Beitrag zum Laokoon, lese man selbst nach.) ... „Man sagt so viel von den Fehlern des Shakespeare. Man nenne mir nur Einen, der diesem das Gewicht halte. Von Shakespeare's Fehlern getraue ich mir fast immer einen Grund anzugeben. Er begeht sie, um die Hauptsache zu befördern, und die Zuschauer desto lebhafter zu rühren. Aber dieser Fehler des Euripides läuft just wider die Hauptsache, die ganze Aetion steht auf einmal still" u. s. w.

„Alle, die dem Euripides das Erhabene abgesprochen," sagt Goethe bei Eckermann II, 269, „waren arme Heringe und einer solchen Erhebung nicht fähig." (Vgl. das Programm des Dr. Barth über den Charakter der Medea des Euripides, Breslau 1852, S. 1 und die Anm. S. 38. Wenn aber Lessing in der Dramaturgie alle Grausamkeiten, welche Medea begeht, aus der Eifersucht ableitet, so modificirt der Verfasser dieses Urtheil dahin, daß ihr Haß aus schwer beleidigter Liebe stamme, nur mit Eifersucht gemischt und von dieser gefärbt, ein eifersüchtiger Haß.)

Lessing endlich hat auch mit glücklichem Scharfblick den wahren Charakter der Alceste, die den neuen Kritikern so lange ein Räthsel und den Voltaires und Laharpes ein Gespött war, erkannt, nemlich daß es ein Satyrspiel und ein Seitenstück des Cyklops sei, welches seit Casaubonus für das einzige übriggebliebene Satyrspiel der Griechen galt. Lessing fällte dieses Urtheil in einer mündlichen Unterredung gegen Eschenburg, wahrscheinlich bei Gelegenheit von Wielands dürftigen Singspiel und Goethes „Faree" gegen diesen im Jahr 1774. (Eschenburg zu Lessings Kollektaneen[1]) XI, 375.) Buhle hat in seinem Programm: de Fabula Satyrica Graecorum. Goettingae 1787. 4, p. 14—15, diese ihm von Eschenburg brieflich mitgetheilte Ansicht Lessings aus verschiedenen Kennzeichen und Gründen widerlegen wollen; wobei er noch anführt, daß schon der bekannte, an originellen Ansichten über die griechische Literatur reiche französische Kritiker Hedelin (Abbé d'Aubigné) dieselbe Meinung gehabt habe; und er will, daß Alceste zu der Gattung der hilarotragoediae! (eine Art travestirter Tragödie, Passow Handwörterbuch s. v.) gehöre. Allein „seitdem aus einer didaskalischen Notiz hervorgegangen ist, daß Alcestis den vierten Platz in der Tetralogie einnahm, und hierdurch den Rang eines Satyrdrama mit seinen Vorrechten gewann, konnte der Anstrich eines muntern Nachspiels — wenig mehr befremden" u. s. w. (G. Bernhardy, Grundriß der griechischen Literatur, II, Halle 1845. S. 871. mit Hinweisung auf S. 661 und 668.)

Zu Seite 206. Hier ist ein Punkt, in welchem ich von den sonst scharfsinnigen Erörterungen Danzels mich entferne, wenn er (I, 477) gegen die angesehensten französischen Kritiker, z. B. Villemain, mehr als eine relative Unterscheidung zwischen der comédie larmoyante und Diderots rührendem Drama aufrecht erhalten wissen will. Es ist immer gewagt, (Danzel fühlt es selbst) als Ausländer eine Nation über den ästheti-

1) Hast Du Goethens Faree wider Wielanden gesehen? fragt Lessing (20. April 1774. XII, 416) seinen Bruder.

schen Werth ihrer eigenen Dichter und Schriftsteller belehren zu wollen; weil gerade hier das Endurtheil in einem unmittelbaren Gefühl wurzelt, welches in dem Blute des Volkes warm und lebendig rollt und jeder noch so scharfsinnigen Reflexion des Fremden fast unzugänglich bleibt. Schon Diderot besaß beides, die ernsthafte Comödie und das bürgerliche Trauerspiel unter die gemeinschaftliche Gattung des genre sérieux, welches aber wegen seiner Stellung zwischen dem Komischen und Tragischen bald von diesem, bald von jenem eine stärkere Beimischung annehmen könne, und daher: des comédies dans le genre sérieux und des tragédies domestiques (Erster Band S. 480). Als Beispiel der letzten Gattung hätte er selbst [1]) Lessings Sara begrüßt; die Minna ist eins von den ersten. Es thut nichts, daß, wie Danzel selbst richtig nachweist, Lessing bei seiner Miß Sara, so gut wie Diderot, ja vor Diderot, von den englischen Familienromanen begeistert und befruchtet war; die weinerliche Komödie des Lachaussée, welche auf französischem Boden erwuchs, war nichts desto weniger zu dem genre sérieux des Diderot gehörig, so gut als die bürgerliche Tragödie, von der sie im wesentlichen gar nicht verschieden war, mit der sie in ihren Wirkungen wenigstens ganz zusammentraf. Man lese, wie Lessing in seiner Abhandlung über das weinerliche Lustspiel (IV. 110) sich darüber erklärt, indem er dieses den Franzosen, jenes den Engländern zuschreibt, und sie aus dem besonderen Naturell dieser Völker ableitet. Der Franzose ist ein Geschöpf, das immer größer scheinen will, als es ist. Der Engländer ist ein anderes, welches alles Große zu sich hernieder ziehen will. Aber Lessing fühlt gleich, daß hiermit die Wahrheit nicht erschöpft, nicht getroffen ist; „dieses ist vielleicht nur ein leerer Gedanke", setzt er hinzu, „aber genug, daß es doch wenigstens ein Gedanke ist." In der That hatte, lange vor Diderot, Corneille schon in der Vorrede zu Don Sanche auf die bürgerliche Tragödie hingewiesen; [2]) das Journal étranger in der Beurtheilung der Sara beruft sich auch ausdrücklich auf seine Autorität (Erster Band, S. 474). Beaumarchais, welcher in seiner der Eugenie vorgesetzten Abhandlung: Essai sur le genre dramatique sérieux von Diderot mit Begeisterung spricht, nennt den Hausvater mit Nanine, Melanie, Genie, die Schottländerin (Voltaire's) u. a. in einer Reihe. Der leitende Begriff des genre sérieux, auch genre honnête, wie Beaumarchais es nennt, ist eben das innigere Interesse und die eindringlichere Moral, welche aus der Gleichheit der Zuschauer mit den Personen des Stückes entspringt. Il est de l'essence de genre sérieux, d'offrir un interêt plus pressant, une moralité plus discrète que la tragédie heroique et plus. profonde que la comédie plaisante, toutes choses égales d'ailleur, sagt Beaumarchais. (Oeuvres, Paris 1837 p. 15.) Auch er endlich beruft sich auf die englischen Familienromane: Les romans de Richardson, qui sont de vraies drames, de même que le drame est la conclusion et l'instant le plus interessant d'un roman quelconque. [3]) Die Verwirrung

1) Das soll Diderot sein; Danzel glaubte nemlich, S. 473, die Recension der Miß Sara im Journal étranger Dec. 1761, die er deshalb vollständig einrückt, sei von Diderot, weil Lessing, der sich doch gründlich unterrichtet haben werde, im 4. Stück der Dramaturgie (VII. 62) versichert, sie rühre von Diderot her. Dies ist nachher von Hettner als Thatsache aufgenommen worden. (Das moderne Drama S. 71.) Allein die Worte Lessings, auf welche Danzel sich beruft, lauten keineswegs so, daß eine solche Annahme daraufgebaut werden könnte. Nachdem Lessing erstlich eine Stelle aus der Recension des Ungenannten, im Journal étranger, und darauf eine ähnliche von Marmontel angeführt hat, sagt er nur: „Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen, von ihren Diderots und Marmontels, noch so eingeschärft werden" u. s. w. Darin liegt noch lange nicht, daß Diderot der ungenannte Verfasser im Journal étranger sei; die „Diderots und Marmontels" repräsentiren hier nur die Schule, welche sich der alten Routine gegenüber stellt; und Diderot hatte sich anderwärts hinlänglich in diesem Sinn ausgesprochen. Daher der Plural bei beiden Namen. Auch in Grimms Correspondenz, die Danzel dort beibringt, macht er aus bloßen Vermuthungen ein Paarmal Diderot zum Verfasser.

2) Alfred Michiels Histoire des idées littéraires en France au dix-neuvième siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs. Paris, 1842. I, p. 95. L'auteur de Polyeucte lui-même avoit dit, que „la pitié pourroit être excitée plus fortement en nous par la vue des malheurs, arrivés aux personnes de notre condition, que par l'image de ceux, qui sont trébucher de leurs trônes les plus grands monarques". Melite, la Place royale, la Veuve furent écrites d'après ce système. Enfin Destouches, dans quelques scènes du Glorieux et du Dissipateur, avoit fondé l'interêt sur l'anendrissement. Lachaussée n'eut d'original que la constance avec laquelle il suivit cette marche: d'un sentier perdu il fit une grande route.

3) Mehr hierüber giebt K. A. Mayer in seinem Aufsatze „Beaumarchais" in Prutz's Literarhistorischem Taschenbuch von 1846, S. 26—33. Ueber Eugenie verdient noch bemerkt zu werden, daß nach der Angabe des Artikels „Beaumarchais" in der Biographie universelle der Gegenstand des Stückes zu des Verfassers eigenem Abenteuer in Spanien mit Clavijo in engster Beziehung steht, kurz, daß wir hier eine Tragödie Clavijo vor Goethe haben. Auch sagt der Verfasser in Folge einer

kam in diese Gattung, zufolge einem der geistvolleren französischen Kritiker, auf den ich mich so eben berufen habe, A. Michiels, durch den Mißbrauch des Wortes Comédie. Er sagt (a. a. O. I. 94), nachdem er von den Neuerungen der Theorie gehandelt, in Bezug auf die Einheiten, die Vertrauten, auf die Einführung der Prosa in die Tragödie: „Dadurch, daß man von Verbesserungen träumte, entstand der Wunsch, sie zu versuchen. Dieser Wunsch rief das Drama ins Leben. Mitten in der Verwirrung, in welche er die Kritik anfangs versetzte, nannte man es comédie larmoyante, eine ungereimte Benennung (dénomination absurde). Die Stücke des Lachaussée waren keine Komödien; fast niemals findet sich darin ein Wort zum Lachen. Blos weil man darin weder Fürsten, noch Tyrannen sah, da die Personen hier einfache Sterbliche waren, und die Bürger (les bourgeois) früher, außer in den satirischen Stücken, keinen Eintritt hatten, so gab man ihnen denselben Titel: Comédie, indem man ein Beiwort hinzufügte, um die durch sie hervorgerufene Wirkung zu benennen. Das Wort: tragédie bourgeoise hätte weit mehr getaugt." Wenn auch Diderot (in der dritten Unterredung über den natürlichen Sohn) in der von ihm erfundenen Stufenleiter der dramatischen Gattungen (Siehe ersten Band, S. 479) zwischen le genre comique und le genre tragique das genre serieux hineinstellt, und dieses letztere, je nachdem es bald vom ersten, bald vom letzten eine stärkere Beimischung annähme, entweder die comédie dans le genre serieux oder des tragédies domestiques gebe — so vermißt man in solcher Eintheilung die nothwendige logische Strenge, welche Diderot in seiner tumultuarischen Manier überall, wo er ästhetische Gegenstände behandelt, überhaupt nicht festhält und daher leicht in offenbare Widersprüche verfällt [1]), und so ermangelt auch die von ihm aufgestellte ernsthafte Komödie, insofern er sie der bürgerlichen Tragödie entgegenstellt, der wahrhaft eigenthümlichen Begriffsbestimmung [2]): wie kann man zwei sich völlig entgegengesetzte Arten, wie Komödie und Tragödie, durch bloße Grade der Mischung des Komischen oder Tragischen, sowohl unter den nemlichen Einheitsbegriff bringen, als einander gegenüber stellen, wenn man nicht den einen derselben in einem willkührlichen Sinne nimmt? und dies geschieht hier mit dem comique serieux. Danzel vertheilte Lessings Sara und Minna unter jene relativen Arten, indem er für jene die tragédie domestique, für diese das comique serieux in Anspruch nimmt. Wir sehen darin nur ein Mißverständniß. Minna gehört mit Nichten unter das comique serieux, sofern dieses Stück eine wahrhafte Komödie, ein Lustspiel ist, wie der Dichter es auf dem Titel genannt hat, während die Sara ein Trauerspiel ist. Niemand hat unter uns daran gedacht, in diesen beiden Stücken nur verschiedene Arten, Variationen Einer Gattung, die ernsthafte genannt, zu sehen. Nicht unter das comique serieux, welches dem Wesen nach mit der comédie larmoyante zusammenfällt, und von der Komödie nur den Namen hat, sondern unter das genre comique im eigentlichen Sinne, müssen wir daher unser erstes klassisches Lustspiel setzen, dessen Begriff so alt ist, als Plautus und Terenz, die Vorbilder des modernen klassischen Lustspiels. [3]) Den precairen Schematismus Diderots hat man mit Recht längst fallen lassen. [4])

---

sonderbaren Verwechselung: Le célèbre Lessing en a fait pour le théâtre allemand une tragédie qu'il intitula franchement: Clavijo. (Er nennt übrigens die Eugénie bald eine comédie du genre larmoyante, bald un drame, mit Bezug auf Diderot: dont le père de famille fut le premier exemple.)

1) Richtig charakterisirt Goethe diesen geistvollsten aller französischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, wenn er sagt, daß Diderot seine Grundsätze mit eben so viel Geist, als rethorisch sophistischer Kühnheit und Gewandheit geltend macht, mehr um die Inhaber und Freunde der alten Form zu beunruhigen, und eine Revolution zu veranlassen, als ein neues Kunstgebäude zu errichten. (Werke XXX, 212) Einen offenbaren Widerspruch mit sich selbst zeigt ihm Michiels a. a. O. S. 96–97 in Bezug auf seine Anforderungen an Handlung und Rede in den verschiedenen Orten des Drama nach.

2) Michiels I, 96: La classification est mauvaise. La comédie serieuse par exemple, qu'il distingue de la tragédie bourgeoise, n'auroit point de characières propres. Mais l'ensemble annonce une grande liberté de speculation esthétique, chose rare dans un pays de servitude littéraire comme le nôtre. Dieser Schriftsteller knüpft, nach dem Vorgange von Pierre Leroux, die literarische und poetische Bewegung im 18. Jahrhundert an die bereits im 17. Jahrh. auftauchenden Streitigkeiten über den Vorzug der Alten und der Neuen an.

3) Ich finde, daß Löwen in einer Beurtheilung der Aufführung der Minna von Barnhelm auf dem hamburgischen Theater den 19. Mai 1768 (Unterhaltungen. Hamburg 6. Band S. 537.) Lessingen „den deutschen Livius Andronicus", wie er ihn nennt, wegen seiner Minna als denjenigen bezeichnet, welcher alle Schönheiten des Plautus und des Terenz vereinigt, und oft beide übertroffen habe, besonders hebt er die vis comica hervor, die den neuen französischen Komödienschreibern durchgehends fehle, Lessing aber im hohen Grade besitze.

4) Lessing nennt einmal in der Dramaturgie (VII, 396) die Gattung, zu welcher Diderots natür-

Wenn jetzt die Frage aufgeworfen wird, was denn das sei, was Lessing dem Diderot verdankte, wenn er in der Vorrede zur zweiten Ausgabe seiner Uebersetzung von Diderots Theater schreibt (VI, 369): „daß dieser an der Bildung seines Geschmacks so großen Antheil habe, daß er ohne Diderots Muster und Lehren eine ganz andere Richtung würde bekommen haben, vielleicht eine eigenere, aber doch schwerlich eine, mit der am Ende sein Verstand zufriedener gewesen wäre" — wenn wir diese Frage aufwerfen (und Danzel geht von dieser Frage aus), so haben wir vor allem das Datum dieses Bekenntnisses ins Auge zu fassen. Lessing thut dies ganz am Schlusse seiner dramatischen Laufbahn, ja kurz vor seinem Ende; er wirft einen allgemeinen Blick auf die von ihm eingeschlagene Richtung seit dem Zeitpunkte, da er Diderots Muster und Lehren kennen gelernt: nicht also blos Minna von Barnhelm, sondern auch, und noch viel mehr, die nachfolgenden Stücke, vor allem, Emilia Galotti, dann Nathan der Weise gehören hierher. Das diesen Dramen *Gemeinsame* haben wir ins Auge zu fassen, nicht etwa blos die Frage, wie das Lustspiel Minna von Barnhelm in Diderots dünn gesponnene Kategorieen des Dramas unterzubringen sei. Worin besteht dieses Gemeinsame? Ich finde es erstlich, negativ ausgedrückt, darin, daß Lessing die heroische Tragödie und den heroischen Stil der Tragödie nach dem Muster der Griechen, um nicht zu sagen der Franzosen, trotzdem ihn niemand an Bewunderung der griechischen Tragödie übertraf, für das moderne Theater nicht geeignet erachtete, (wie er ja auch den Chor verwarf) und sich daher in seiner Mustertragödie, der Emilia Galotti, in einer mittleren Region bewegt hat. Das andere, positiv zu fassende, hängt eng damit zusammen, ich meine den Realismus, die Unmittelbarkeit der Empfindung und des Ausdrucks, was man im edleren Sinne *Natur* nennt. [1]) Auf diesen Punkt hat Danzel scharf genug hingewiesen (S. 479) mit Bezugnahme auf so bedeutende Stimmen, wie Villemain und Frau von Staël: daß aber Lessing sich zu Diderot, wie echte Natur zu Naturalismus verhalte. Das ist auch der Punkt, auf welchen Goethe (a. a. O. Diderots Versuch über die Malerei, übersetzt und mit Anmerkungen begleitet, S. 207) seinen Angriff vorzüglich richtet. „Die Neigung aller seiner theoretischen Aeußerungen (sagt er von Diderot) geht dahin, Natur und Kunst zu confundiren, Natur und Kunst völlig zu amalgamiren; unsere Sorge muß sein, beide in ihren Wirkungen getrennt darzustellen." Lessing ist Diderot, aber *veredelt*!

Zu S. 206. Anmerkung 3. Diderot hatte behauptet, daß es in der menschlichen Natur aufs höchste nur ein Dutzend wirklich komischer Charaktere gebe, die großer Züge fähig wären; und daß die kleinen Verschiedenheiten unter den menschlichen Charakteren nicht so glücklich bearbeitet werden könnten, als die reinen unvermischten Charaktere. Er schlug daher vor, nicht mehr die *Charaktere*, sondern die *Stände* auf die Bühne zu bringen, und wollte die Bearbeitung dieser zu dem besonderen Geschäfte der *ernsthaften Komödie* machen. Nicht ohne Grund leugnete schon Palissot, daß die Natur so arm an ursprünglichen Charakteren sei und daß sie die komischen Dichter bereits sollten erschöpft haben. Er berief sich deshalb auf Molière. „Und gesetzt, es verhielte sich so:" (fragt Lessing) „würden die Stände denn der Verlegenheit abhelfen? wird nicht nothwendig die Grundlage der Intrigue und der Moral in dem Stücke wieder auf dem Charakter beruhen? wird nicht folglich wiederum der Stand nur dies Zufällige sein?"

Hiermit wäre Diderot schon abgewiesen. Um jedoch der Frage eine neue Wendung zu geben, legt Lessing jenem selbst eine Antwort auf diesen Einwurf in den Mund. „Zugegeben, daß die Person, welche ich mit dem Stande bekleide, auch ihren individuellen moralischen Charakter habe, so will ich, daß das ein solcher sein soll, der mit den Pflichten und Verhältnissen des Standes nicht streitet, sondern aufs beste harmonirt." Dieses (sagt Lessing), könnte Diderot antworten; aber zugleich hätte er sich einer anderen Klippe genähert; nemlich der Klippe *der vollkommenen Charaktere* ..... Die Personen seiner Stände würden handeln, völlig wie es im Buche steht. Erwarten wir das in der Komödie? und wird es sich der Mühe verlohnen, eine neue Gattung dafür festzusetzen, und für diese eine eigene Dichtkunst zu schreiben? — die Klippe der vollkommenen Cha-

---

licher Sohn gehöre, *das ernsthafte Schauspiel*, welches den Raum zwischen der Komödie und Tragödie füllen solle. Das ist das comique serieux. Wer hat noch Minna von Barnhelm ein ernsthaftes Schauspiel oder den natürlichen Sohn ein Lustspiel genannt, trotzdem es auf dem Titel Comédie lautet?

1) Hegel, wo er in seiner Aesthetik (3. Theil S. 496) auf die sogenannte Natürlichkeit, im Gegensatze einer conventionellen Theatersprache und deren Rhetorik, zu reden kommt, sagt: „Diderot, *Lessing* auch Goethe und Schiller in ihrer Jugend, wendeten sich in neuerer Zeit vornemlich der Seite realer Natürlichkeit zu; Lessing mit voller Bildung und Feinheit der Beobachtung, Schiller und Goethe mit Vorliebe für die unmittelbare Lebendigkeit unverzierter Derbheit und Kraft.

raktere scheine Diderot überhaupt nicht genug erkundigt zu haben. In seinen Stücken steuere er ziemlich darauf los; und in seinen kritischen Seekarten finde sich durchaus keine Warnung davor. Vielleicht finden sich Dinge darin, die den Lauf nach ihr hinzulenken rathen." — Ich übergehe einige feine Bemerkungen Lessings über den Gegensatz der contrastirten und verschiedenen Charaktere, welche dazu dienen sollen, den Grundsatz über die vollkommenen Charaktere ins Licht zu setzen, um bei einer der wichtigsten Untersuchungen in der Dramaturgie zu verweilen, welche Lessing nur aufnahm, weil er eine bessere Gelegenheit dazu nicht hatte, und die er selbst eine „Ausschweifung über die Lehre von den Charakteren" nennt.

Diese Frage betraf, wie gesagt, das Verhältniß der Charaktere in der Tragödie und der Komödie. Diderot hatte den Satz aufgestellt: „die komische Gattung hat Arten und die tragische hat Individuen." Doch gab er diesem Satz eine Beschränkung in Bezug auf seine „ernsthafte Komödie." In dieser, sagte er, werden die Charaktere oft eben so allgemein sein, als in der komischen Gattung; sie werden aber alle Zeit weniger individuell sein, als die tragischen. Hier hängt eins mit dem andern zusammen. Ist es wahr, daß die Tragödie Individua, die Komödie aber Arten habe, so hat auch das, was Diderot von den Personen der mittleren Gattung sagt, die er die ernsthafte Komödie nennt, keine Schwierigkeit.

Diderot hat jedoch, wie so oft, seine Assertion ohne allen Beweis gelassen. Bei der großen Leichtigkeit, womit jener feurige Kopf seine halbwahren und nicht selten widersprechenden Sätze auf dem Felde der Kunst und Poesie hinwarf, hielten wenige die gründliche Kritik eines Lessing aus; und was dieser zur Berichtigung seines französischen Vorbildes entwickelt, behält für immer seinen Werth.

Wie fast überall in der Dramaturgie knüpft Lessing an Aristoteles an, und zwar hier an das neunte Kapitel der Dichtkunst, wo im Allgemeinen von der Poesie, gegenüber der Geschichte gehandelt wird. Jene geht mehr auf das Allgemeine, diese auf das Besondere. Insofern hier vom Drama die Rede ist, wird dies auf dessen beide Arten, die Tragödie und die Komödie, angewandt, zwischen deren Personen, in Ansehung ihrer Allgemeinheit, Aristoteles schlechterdings gar keinen Unterschied macht. Die Charaktere der Tragödie müssen eben so allgemein sein, als die Charaktere der Komödie. Der Unterschied, den Diderot behauptet, ist falsch, oder Diderot muß unter der Allgemeinheit des Charakters etwas ganz anderes verstehen, als Aristoteles darunter verstand. Es widersteht Lessing, anzunehmen: „daß zwei denkende Köpfe von der nemlichen Sache Ja und Nein sagen." Dazu kommt, daß ein anderer, nicht minder trefflicher Kunstrichter, der englische Kommentator der horazischen Dichtkunst, Hurd[1]), sich fast eben so als Diderot ausdrückte, fast eben so geradezu dem Aristoteles zu widersprechen schien, als Diderot. Man hat es hier also eigentlich mit Hurd und nicht mehr mit Diderot zu thun. Die Gediegenheit und Klarheit dieses vortrefflichen Denkers und Alterthumkenners stand mit Lessings Geist und Wesen in viel größerer Harmonie; kein Wunder, daß dieser durchgängig sich mit ihm in Einklang findet, und dessen Urtheile und Einsichten zu den seinigen macht. Was nun Hurd über die Charaktere in der Tragödie und Komödie vorbringt, kommt auf den Unterschied des Konkret-Allgemeinen und des Abstract-Allgemeinen hinaus, wie er sich sowohl in der bildenden Kunst, als in der Poesie kundgiebt. Ihm ist der Unterschied des Charakters in der Tragödie und Komödie in Bezug auf die Allgemeinheit nur ein relativer. Die Allgemeinheit in der Komödie muß aber nie so weit gehen, daß statt wirklicher Individuen abstracte Begriffe vorstellig gemacht werden, wie es z. B. Molière in dem Geizigen gethan, oder wie Ben Johnson im Jedermann aus seinem Humor. Ein vollkommenes Muster in diesem Stücke habe Shakespeare geliefert, dessen auch noch so kräftig gezeichnete, komische Charaktere stets auf dem festen Boden der Natur und der Wirklichkeit stehen.

Was aber die tragischen Charaktere anlangt, denen eine überwiegende Besonderheit zuertheilt wird, so kommt, nach Hurd, alles auf die rechte Anwendung der Begriffe von Wahrheit und Ideal an. Beides beruht in Poesie und Kunst auf der Darstellung der allgemeinen Natur der Dinge oder der Idee der Gattung. Gegen dieses höhere Gesetz der Kunst fehlte z. B. die Schule der niederländischen Maler, als die ihre Vorbilder aus der wirklichen (einzelnen) Natur und nicht wie die Italienische (nach Maßgebung der Antiken, merkt Lessing an) von dem geistigen Ideale der Schönheit entlehnte. Hierauf, auf

1) Richard Hurd (geb. 1720, gest. 1808), Kommentar über Horaz's Epistel an die Pisonen erschien 1749 und erlebte 1766 die vierte Auflage Eschenburg gab später (1772) eine deutsche Uebersetzung davon. Durch diese Abhandlung, so wie seine Dialogues morals and politicals, London 1759, stellte sich der Verfasser neben die besten Moralisten und Kritiker seines Landes (Wachler III. 318).

dem Gegenſatz des Ideals und der Wirklichkeit, beruhe das Lob, welches Ariſtoteles der Dichtkunſt ertheilt; daß ſie, gegen die Geſchichte genommen, das ernſtere und philoſophiſchere Studium ſei; hierauf komme auch der Gegenſatz zwiſchen Sophokles und Euripides zurück, welches jener durch ſeinen berühmten Ausſpruch ausgedrückt: daß er die Menſchen ſo ſchildere, wie ſie ſein ſollten, Euripides aber, ſo wie ſie wären.

Dies alles findet Leſſing recht und ſchön. Von dem Naturalismus eines Diderot kann bei dem Verfaſſer des Laokoon weiter nicht die Rede ſein. Den Worten nach wäre alſo zwiſchen Hurd und Ariſtoteles kein weſentlicher Unterſchied. Aber auch der Sache nach? (VII, 424). Es konnte Leſſings Scharfſinn nicht entgehen, daß „allgemein" hier in einer doppelten, ja entgegengeſetzten Bedeutung genommen werde: einmal bedeute es nur einen gewiſſen Durchſchnitt, eine mittlere Proportion der Eigenſchaften an mehreren oder vielen Individuen, und in dieſer Bedeutung wäre mit Hurd das καθόλου des Ariſtoteles zu verſtehen. Das andere Mal heiße ein allgemeiner Charakter ein ſolcher, in welchem man das, was man in mehreren oder allen Individuen bemerkt hat, zuſammennimmt; mit einem Worte ein überladener Charakter; mehr die perſonificirte Idee eines Charakters, als eine charakteriſirte Perſon. Hurd verſtand das καθόλου des Ariſtoteles, nach Leſſing, mit Recht in der Bedeutung eines gewöhnlichen Charakters. „Wie iſt es möglich (dieſe Frage wirft Leſſing auf), daß der nemliche Charakter, ſowohl der tragiſche als der komiſche, dieſe doppelte Allgemeinheit haben kann? Wie iſt es möglich, daß er zugleich überladen und gewöhnlich ſein kann? Das iſt die Schwierigkeit!" — Doch hier bricht Leſſing ab und verweiſt den Leſer auf ſein eigenes Nachdenken.

Die Frage iſt eine der ſchwierigſten, wenn ſie von dem Punkte aus, wo Leſſing ſie fallen ließ, gelöſt werden ſoll. Ich unterſuche nicht, ob jener Gegenſatz des überladenen und gewöhnlichen Charakters, als eine verſchiedene Form des Allgemeinen, ſich in der That auf Hurds Zergliederungen mit Recht zurückführen läßt. Ein überladener Charakter ſcheint nicht daſſelbe zu bedeuten, was die perſonificirte Idee eines Charakters bedeutet. Den erſten verneint Hurd nicht blos von dem tragiſchen, ſondern auch von dem komiſchen Charakter, und tadelt inſofern den Geizigen des Molière, welcher mehr der Idee des Geizes, als eines wirklichen geizigen Mannes entſpreche; oder Ben Johnſons Jedermann aus ſeinem Humor, in welchem man die Ungereimtheit, dramatiſche Sitten nach abſtrakten Ideen auszuführen, in ihrem völligen Lichte ſehen könne. Vielmehr nähert ſich die perſonificirte Idee eines Charakters mehr dem Begriff der Allegorie, welcher die lebendige Wirklichkeit entgegen iſt. Anderſeits verlangt Hurd von der Allgemeinheit des tragiſchen Charakters offenbar mehr, als einen gewiſſen Durchſchnitt, eine mittlere Proportion, nemlich die Wahrheit, inſofern ſie der allgemeinen Natur der Dinge, mit Abſonderung des Zufälligen und Individuellen, ausdrückt und ſich zu dem göttlichen Urbilde oder zum Ideal erhebt. Eben darin liege, nach Ariſtoteles, der Vorzug der Poeſie vor der Geſchichte. Leſſing ſelbſt, wo er den Eifer des Corneille gegen das hiſtoriſche Federleſen des Voltaire in Schutz nimmt, verfährt in dem nemlichen Sinne, wenn er die Frage aufwirft, weswegen der tragiſche Dichter wahre Namen wähle, und ob er dabei mehr die Fakta oder die Charaktere im Auge habe? „Nur die Charaktere ſind ihm, dem Dichter, heilig; dieſe zu verſtärken, dieſe in ihrem beſtem Lichte zu zeigen, iſt alles, was er von dem Seinigen hinzuthun darf. Wenn der Charakter der Eliſabeth des Corneille das poetiſche Ideal von dem wahren Charakter iſt, den die Geſchichte der Königin dieſes Namens beilegt; ſo hat der Dichter alles gethan, was ihm als Dichter obliegt." Was hier das poetiſche Ideal des tragiſchen Charakters heißt, iſt offenbar das nemliche, was Ariſtoteles unter dem Allgemeinen verſteht; wie wenig aber dieſes poetiſche Ideal mit jener quantitativen und logiſchen Allgemeinheit der „mittleren Proportion" zu ſchaffen hat, ſpringt in die Augen. Von einem ſolchen Charakter kann man mit vollem Recht ſagen, daß er weder überladen, noch gewöhnlich ſei, daß jene Begriffseintheilung auf ihn nicht paſſe, womit denn dieſer Widerſpruch von ſelbſt wegfällt.

Mit einem Wort, mit dem logiſchen Gegenſatze des Allgemeinen und Beſondern, der Art und des Individuums, kurz eines weitern oder engern Kreiſes des Allgemeinen, iſt es auf dem Gebiete der darſtellenden Poeſie nicht gethan. Unſere Einſicht hat hier an Klarheit gewonnen, ſeit uns die Kunſtphiloſophie eines Goethe, Schiller, W. v. Humboldt (neuerer Aeſthetiker zu geſchweigen), nicht ohne den durch Kant empfangenen Anſtoß, gelehrt hat, uns über die Gegenſätze abſtrakter Beſtimmungen des Verſtandes in die Region der Vernunft und der Formgebenden Phantaſie zu erheben, wo in der Einheit der Kunſtform jene Gegenſätze des Allgemeinen und Beſondern zu konkreten Geſtalten ſich verſchmelzen.[1]) Dies iſt jene wahre Symbolik, von welcher Goethe ſagt, daß in ihr das

1) Die hiehergehörigen Zeugniſſe hat J. H. Hartung, Lehren der Alten über die Dichtkunſt

Besondere das Allgemeine repräsentirt, „nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen". Diesem Besondern gegenüber steht das Zufällig-wirkliche, an dem wir weder ein Gesetz der Natur noch der Freiheit entdecken, wir nennen es das Gemeine. Das Besondere, an welchem dergleichen Gesetze entdeckt werden, nennt der Dichter das Bedeutende:

„Weil aber das Besondere wenn es nur zugleich
„Bedeutend ist, auch als ein Allgemeines wirkt"—

heißt es im Vorspiel: Was wir bringen. Vielleicht hat niemand die Allgemeinheit der Charaktere in der griechischen Tragödie glücklicher und kürzer bezeichnet, als Schiller, wenn er bemerkt, daß diese Charaktere mehr oder weniger „idealische Masken" und keine eigentlichen Individuen sind, wie solche bei Shakespeare und auch bei Goethe sich finden. So sei z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so sei Kreon im Oedip und in der Antigone blos die kalte Königswürde. Man komme mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponiren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester, die Wahrheit leide dadurch nichts, weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind als bloßen Individuen."

Dieser Zusatz ist wichtig und beziehungsreich; er erleuchtet wie mit einem Blitz die innere Verwandtschaft des tragischen Charakter-Ideals mit dem klassischen Kunstideal bei den Griechen, da auch bei letzterem das Individuelle durch das Allgemeine gleichsam verdeckt wird, ohne daß es zu der Dürftigkeit eines logischen Wesens herabsinkt. Dieselbe Einheit findet auch in der Komödie statt, nur daß hier das Allgemeine von dem Individuellen verdeckt wird. Ohne dieses Ueberwiegen des Individuellen hätte auch Lessing den Gegensatz zwischen der Komödie und Tragödie nicht darin setzen können: daß in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen. Umgekehrt in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornemlich aus den Situationen entspringt.

Was schließlich die schwierige Stelle im 9. Kapitel der Poetik des Aristoteles über das Verhältniß der Poesie zur Geschichte, des Allgemeinen zum Besondern betrifft, so ist sie nach Lessing Gegenstand mehrfacher Untersuchungen gewesen, besonders in Bezug auf die Frage von dem wahren Namen in der Komödie wie in der Tragödie. Alles kommt, nach Lessing, darauf hinaus, daß bei Aristoteles die Charaktere der Tragödie eben so allgemein sein müssen, als in der Komödie. In ersterer Hinsicht scheint v. Raumer (Ueber die Poetik des Aristoteles S. 49) Lessingen Unrecht zu thun, wenn er ihm die Ansicht unterlegt, als wären, ihm zu Folge, die Namen Brutus und Regulus in der Tragödie nur eine Firma für allgemeine Begriffe, Formen, in welche gar vielerlei eingegossen werden dürfte, sofern es nur eine allgemeine Gattungsähnlichkeit hätte — denn er brauchte blos den folgenden Satz bei Lessing (VII, 408) hinzuzunehmen, aus dem hervorgeht, daß es Lessingen darum zu thun war, dem Dichter die Freiheit in den Begegnissen zu lassen, wenn er auf einem kürzeren Wege, mit Wahrung des (historischen) Charakters das Ziel erreicht, Begegnisse (drückt er sich anmuthig aus), mit welchen jene wirkliche weiter nichts gemein haben, als daß sie mit ihnen aus einer Quelle, aber auf unzuverfolgenden Umwegen und über Erdstriche geflossen sind, welche ihre Lauterkeit verdorben haben." — Egger a. a. O. S. 437 sagt gar: Lessing, dans sa Dramaturgie, va plus loin qu' Aristote et soutient que la tragédie a le même droit que la comédie sur les sujets d'invention: mais l'histoire du théatre moderne, ainsi que celle du théatre grec, confirme la judicieuse réserve de notre philosophe, und citirt den Brief Balzacs an Scudery über den Cid des Corneille. Aber wo hat Lessing sich so ausgedrückt? Anlangend das Allgemeine in dem Namen der Komödie, auf welche Aristoteles ausdrücklich hinweist, hat dagegen Lessing das Recht des Dichters einseitig auf Namen seiner Erfindung und von charakteristischer Bedeutung beschränkt, wie Pyrgopolinices, Hauptmann Mauerbrecher u. s. w., wie Hermann zu Aristotelis de arte poetica p. 120 zeigt, und Ed. Müller (a. a. O. S. 432) ihm beistimmt, daß nemlich die Individualität den poetischen Charakteren von Aristoteles durchaus nicht abgesprochen werden sollte (mit Rücksicht auf Abekens schon angeführte Dissertation: De μιμήσεως apud Platonem et Aristotelem notione p. 49).

Zu S. 208. Zur Beurtheilung von Lessings Kenntniß des spanischen Theaters dient eine von Danzel ausgezogene Stelle aus einem Briefe Meinhards an Nicolai vom 17. Decemb. 1765: „An Herrn Lessing werde ich nächstens die Poesieen des Lope

---

u. s. w., Hamburg und Gotha 1845, zum 27. Kapitel der Poetik des Aristoteles, S. 41 — 51 übersichtlich zusammengestellt.

de Vega zurückſenden. Dürfte ich bitten, ihn zu fragen, ob er etwas von Spaniſchen Büchern aus der Auction für mich übrig hat?"

Zu S. 209. Die Nachſchrift des Briefes Leſſings an ſeinen Bruder aus Wolfenbüttel den 20. Septb. 1777 (XII, 494) lautet: „Es fällt mir bei, dich noch um eine Gefälligkeit zu bitten. In dem Mercure de France vom Jahre 1760—69 befindet ſich eine aus dem Spaniſchen überſetzte Komödie, in der ein gemeiner Mann die, ich weiß nicht mehr welche, ſonderbare Gerichtsbarkeit hatte, vermöge ſolcher er ſich an einem vornehmen Manne ſelbſt Recht ſchaffte, der ſeine Tochter verführt hatte. Es iſt mir ein Umſtand eingefallen, wodurch dieſes Stück, das mir außerordentlich gefallen, ſich vollkommen verdeutſchen (etwas mehr als überſetzen) ließe. — Sei doch ſo gut und ſuche mir den Band, worin gedachtes Drama ſteht, je eher je lieber in einer müßigen Stunde auf, ehe mir der Einfall wieder aus dem Kopfe kommt. Ich könnte dir wenigſtens damit eine Arbeit unter den Fuß geben, die alle Anlage hätte, für unſer Theater intereſſant zu werden." Dieſes Stück kann nach der von Leſſing, freilich nur aus der Erinnerung wiedergegebenen Fabel kein anderes geweſen ſein, — als der Richter von Zalamea, von Calderon (El Alcalde de Zalamea), überſetzt von Gries im 5. Bande vor Calderons Schauſpielen). Von Schack, welcher in ſeiner Geſchichte der dramatiſchen Literatur und Kunſt in Spanien III, S. 163 ff. den Inhalt deſſelben ausführlich angiebt, ſetzt dieſes Drama von Seiten der Compoſition, ſo wie der markirten und lebendigen Charakteriſtik den vorzüglichſten Stücken Calderons an die Seite, und führt ein übereinſtimmendes Urtheil eines franzöſiſchen Kenners der ſpaniſchen Literatur, Louis Vieil-Caſtel, in der Révue des deux mondes mit an. Dieſe beiden Kenner würden nicht verfehlt haben, auf das Stück eines andern ſpaniſchen Dichters von demſelben originellen Inhalte hinzuweiſen, wenn ein ſolches vorhanden wäre. Es iſt auffallend, daß Leſſing den Calderon als den Verfaſſer jenes ins Franzöſiſche überſetzten Stückes nicht gekannt zu haben ſcheint. Seine damalige Abſicht blieb unausgeführt. Dagegen erſchien ein Jahr darauf (1778) Schröders Amtmann Graumann und die Soldaten, nach dem Alcalden von Zalamea (Schröders Leben II, 171, nach von Schack a. a. O. III, 154), aus den Linguetſchen Auszügen, die zu Braunſchweig in deutſcher Ueberſetzung von Zachariä und Gärtner herauskamen. (Spaniſches Theater. 3 Bände, 1770—71, nach Linguet Théâtre Espagnol.) Zu den bei v. Schack angegebenen deutſchen Bearbeitungen ſpaniſcher Stücke aus der Zeit, iſt noch Rahel oder die ſchöne Jüdin, Trauerſpiel in drei Aufzügen, 1789, nach Garcia de la Huerta, bearbeitet von J. Ch. Brandes (ſ. deſſen Artikel bei Jördens I, 188) zu zählen. Dieſes ſeiner Zeit ſo berühmte Stück, deſſen Verfaſſer eine Reaktion gegen das eingeriſſene franzöſiſche Weſen bei den Spaniern in ähnlicher Weiſe abzweckte, wie Leſſing unter uns (nach Beuterweck hatten ſich vor dem Drucke deſſelben über 2000 Abſchriften bis nach Amerika verbreitet) fiel noch in Leſſings letzte Lebensjahre (1778). Doch das deutſche Theater trat mit Leſſing ſeine große Periode erſt an, und die Glanzzeit des ſpaniſchen war längſt vorüber, und nicht mehr wieder heraufzubeſchwören.

Zu S. 212. Richier. Zur Charakteriſtik dieſes Franzoſen, welchem ein gewiſſer Einfluß auf Leſſings Lebensgang nicht abgeſprochen werden kann, und der ſich durch die Kritik der franzöſiſchen Klaſſiker, beſonders Voltaire's, ſo gekränkt fand, gehört ſeine enorme Eitelkeit und ſein geſpreiztes Weſen, welches dem Prinzen Heinrich von Preußen, der ihn nach Reinsberg in ſeine Dienſte genommen, Stoff zu einem komiſchen Epos, la Richéide gab. (S. Anekdoten, Charakterzüge und Kriegsfahrten aus dem Leben des Prinzen Heinrich von Preußen. Dritte Sammlung. Göttingen 1804. S. 22). Der ungenannte Verfaſſer dieſer Sammlung ſagt, daß der philoſophiſche Prinz, deſſen Großmuth nicht zuließ, jemanden zu beleidigen, jenes „reizende Werk" nur ſeinen vertrauteſten Freunden mitgetheilt; und er erwähne deſſen nur in der Abſicht, um mit dem Publikum zu bedauern, daß der Prinz vergebens ſo viele Reize und ſo vielen Witz in dieſes Werk gelegt habe. Der Verf. ſetzt hinzu, daß er unzählige Anekdoten von dieſem „Halbgelehrten" der der Gegenſtand des erwähnten Gedichts war, erzählen könnte.

Zu S. 223. Wie es ſich mit dieſem Plane verhielt, lehren am beſten folgende Briefauszüge: der erſte aus den ungedruckten Briefen von Weiße an Uz, aus Leipzig den 21. Mai 1767, lautet:

„Von Herrn Gleim habe ich lange nichts gehört, als was mir der Ruf von ihm geſagt. Doch etwas Seltſames muß ich Ihnen von dieſem guten Mann insgeheim ſagen. Er hat ſich einfallen laſſen, einen ſeiner beſten Freunde in Magdeburg, Wachmann, zu bereden, daß er ſeinen guten Handel aufgegeben und mit ihm eine typographiſche Geſellſchaft errichtet: ſie haben einen Buchhalter angenommen, dem ſie jährlich 800 Rthlr. geben, von dem man mich verſichert, daß er ein Windbeutel ſei, hier und in Berlin große Buchläden gemiethet, und noch nichts drinne; alles ſoll aufs prächtigſte bei ihnen gedruckt und die Autores aufs herrlichſte bezahlt werden. Was ſagen Sie dazu? Hier

schüttelt man den Kopf. — Doch ich bitte Sie um Alles in der Welt willen, schreiben Sie ihm nichts davon: er will es nicht wissen lassen, ungeachtet es jedermann weiß, und blitzet wie ein Jupiter um sich, wer ihn in einem solchen Verdacht hat; seine Freundschaft ist mir aber zu lieb, als daß ich sie verscherzen sollte. Sie werden eine Menge neuer Bücher von dieser typographischen Gesellschaft im Meßverzeichniß angekündiget finden."

Der zweite Auszug ist aus einem Briefe von Bode an Bachmann in Magdeburg aus Hamburg den 10. Decemb. 1767, und gehört unmittelbar zur Geschichte des Unternehmens von Bode und Lessing.[1])

„Mit Klopstock habe ich vor einigen Jahren schon oft über ein Projekt gesprochen wie man ein billigeres Verhältniß zwischen Buchhändlern und guten Schriftstellern herstellen könnte. Es blieb indessen immer, wegen verschiedener Hinderungen, ein blos entferntes Projekt. Voriges Jahr aber erlaubten es meine Umstände, ernsthaft an seine Ausführung zu denken. Ich legte eine Druckerei an, und als Herr Lessing herkam, trat ich mit ihm in Compagnie. Da mir nun Ostern Herr Lessing sagte, daß auch Sie einen dergleichen Plan haben, dachten wir gleich darauf, ob wir nicht mit Ihnen auf die eine oder die andere Art gemeinschaftliche Sache machen könnten. Ich mußte im Monat April eine Reise machen, von der ich erst zu Ende des Augusts zurückkam, und Herr Lessing übernahm bis dahin die wenigen Geschäfte allein über sich. Bei meiner Zurückkunft sagte er mir: daß Sie mit dem Buchhandel nichts weiter zu thun haben wollten. Ob der Mann, der es so positiv schrieb, durch einigen Schein verführt ist, oder die Nachricht selbst erfunden hat, kann ich nicht ausmachen, indessen sagte es mir Herr Bachmann aus Berlin, den ich auf die Sache brachte, eben so gewiß. Diesen Umstand schrieb ich an Herrn Klopstock, der Ihnen, wie ich wußte, seinen Hermann versprochen hatte, und bat ihn, mir nach Ihnen den Vorzug zu geben. Er versprach mir solches auch mit Voraussetzung der Wahrheit der vorberührten Nachricht: Lessing und ich haben einen Plan zu einem Journale gemacht, wozu uns Klopstock also seinen Hermann und die übrigen Kopenhagener Beiträge zugesagt haben. Wir machen also dazu die gehörigen Anstalten, daß wir unsere Monatsschrift mit dem künftigen Jahre anfangen können. Aber siehe, ehegestern empfange ich einen Brief von Klopstock mit einer Beilage von Herrn Gleim, woraus ich sehe, daß Sie den Hermann erwarten, und Ihren Plan gar nicht aufgegeben haben. — Wenn Sie mich kennten, mein lieber Herr Bachmann, so würden Sie meine Antwort an ihn leicht vorhersehen. Doch eine allgemeine Redlichkeit setzen Sie an Klopstocks Freunde voraus, nicht wahr? Also auch wohl, daß ich nicht den Gedanken gehabt habe, Ihnen irgend einen Antrag zu thun. Aus Gleims Briefe an Klopstock sehe ich so viel, daß Sie die Seele der typographischen Gesellschaft sind, und daß diese Gesellschaft nach einem Plane arbeitet, der im Grunde mit dem unsrigen einerlei ist. Wenn wir uns nicht ganz irren, so kann es Ihnen nicht ganz unangenehm sein, wenn wir Ihnen vorschlagen, auf die billigsten Bedingungen mit der Gesellschaft in Verbindung zu treten." (Das Uebrige faßt Danzel zusammen: „Es werden die Vortheile davon erörtert — namentlich dem Nachdruck gegenüber — und wird sogleich gemeinschaftliche Sache auf die Monatsschrift angeboten, so wie die Druckerei empfohlen, „die mit ehestem außerordentlich gut werden muß." Unterzeichnet: J. J. O. Bode et Compagnie.)

Zu S. 241. Aus einem ungedruckten Briefe des Lic. Wittenberg in Hamburg an Nicolai vom 22. Juni 1768 (in Danzels Papieren) geht hervor, daß der Recensent, welcher Lessingen durch die Bezüchtigung „eines unverzeihlichen Fehlers" so aufgebracht hatte, kein anderer war, als — Dusch. Jener schreibt: „Dusch hat überhaupt ein schwarzes Herz. Noch neulich hat er dies Herrn Lessing bewiesen. Lessing hat ihm gedient, er hat ihn noch neulich gegen meine wahre Beschuldigung, daß er den Cephissus nach Cythera hinbringe, wo dergleichen Fluß nicht vorhanden ist, so gut er konnte vertheidiget.[2]) Dusch aber lohnt ihn dafür mit Undankbarkeit. Er beschuldigt ihn in der Recension des Klotzischen Werkes von geschnittenen Steinen eines unverzeihlichen Fehlers. Herr Lessing hat sich dagegen vertheidigt, wie Sie in Nr. 100 des Correspondenten sehen werden. Es verdrießt mich nur, daß Herr Lessing sich hauptsächlich an Herrn Klotz in seiner Vertheidigung wendet, weil er glaubt, dieser habe die Recension eingeschickt, wovon ich aber das Gegentheil weiß."

Zu S. 244. An Käſtner.[3]) Unter allen Briefschulden, in welchen ich bis über

1) Aus Gleims Papieren in der Bibliothek des Domgymnasiums zu Halberstadt, von Danzels Hand.

2) Zu verstehen: mündlich in einer Gesellschaft. G.

3) Lachmannen von Herrn Karl Künzel durch Herrn S. Hirzel den 23. März 1841 mitgetheilt. (Anmerkung Danzels.)

die Ohren stecke, liegt mir keine schwerer auf dem Herzen, als die, in welche ich bei dem Herrn Hofrath Kästner gekommen bin. Das ist so ein guter, vortrefflicher Mann, dessen Briefe mich immer so vergnügt und unterrichtet haben, daß ich eher gegen alle meine andern Correspondenten hätte sollen Banquerott machen, als ihm eine einzige kleine Post schuldig bleiben. Aber was geschehen ist, ist nicht zu ändern; und vielleicht erlange ich doch wohl mit der Zeit wieder meinen Credit bei ihm. Ich habe mir so mancherlei angemerkt, worüber ich ihn gern schreiben möchte; schreiben, was man eigentlich schreiben nennt, unter vier Augen, um mich von ihm zu belehren; nicht à la Riedel unter den Augen des Publici und in dem Tone, als ob ich es belehren wollte Wahrlich, mein lieber Herr Hofrath, diese Zuschrift hätte Ihnen Herr Riedel wohl ersparen können, das heißt, wie die Königsberger Zeitung sehr gut sagt: „Männer, die Haare auf den Zähnen haben, mit dem ekeln Brey halbgekauter Bissen mehr beindeln, als speisen.“[1])

Wenn ich nun einen von meinen antiquarischen Briefen an Sie richten wollte! Doch seyn Sie ohne Sorge. Ich schicke Ihnen hier blos einen zur Correctur. Es betrifft gewissermaßen Sie als Uebersetzer einer Abhandlung von Robert Dingley über die Edelsteine, auf welche die Alten zu graben pflegten. Ich habe etwas davon sagen müssen; aber ich wollte nicht gern eine Sylbe gesagt haben, die Sie gar nicht oder anders gesagt wünschen könnten. Vornehmlich aber möchte ich von Ihnen gern erfahren, ob nicht Hill, in seiner Musterung der Transactions (oder wie das Werk heißt) über diese Abhandlung des Dingley etwas angemerkt habe. Hill hatte das Jahr vorher, als Dingley sein Bemerkungen der Societät mittheilte, den Theophrast herausgegeben; und ich sollte nicht meinen, daß er ein so gutes Spiel werde verpaßt haben. Aber ich kann Hills Werk hier nicht auftreiben, das Sie vielleicht selbst besitzen, oder auch gewiß auf Ihrer öffentlichen Bibliothek finden können. Ich erwarte also beiliegende Blätter mit Ihren Zusätzen und Verbesserungen gelegentlich zurück. Tragen Sie immer etwas dazu bei, daß meine antiquarischen Briefe keine bloße Lauge für Klotzen werden. Er soll nichts davon erfahren. Denn ich merke wohl, daß ihn mehrere Gelehrte in Göttingen als einen Besessenen ansehen, dem man auf alle Weise aus dem Wege gehen muß. Sie haben nicht Unrecht, aber da ich mich nun einmal mit ihm abgegeben habe, so muß ich ihn schon völlig zu Boden bringen. Dero ganz ergebenster

Hamburg, den 7. Jan. 1769. Lessing.

Zu S. 252 Zur Charakteristik Klotzens und seines Biographen Hausen setze ich dessen letzte Unterredung (ein halbes Jahr vor Klotzens Tode) mit ihm mit Bezug auf Lessing her. Die Rede war von seinem Kriege mit Nicolai, der in lauter Persönlichkeiten ausgeartet war. Hausen hielt es für angemessen, daß Klotz abbräche und fuhr fort: „Bei den Einwürfen eines Lessings aber würde ich nicht geschwiegen haben, hier war die Sache anders.“

„Sie haben Recht (war Klotzens Antwort); ich habe auch die Briefe gelesen, verschiedene Anmerkungen niedergeschrieben: aber das wissen Sie wohl, daß eine solche Beschäftigung eine höchst unangenehme und verdrüßliche Sache ist. Eine besondere Widerlegung ist nunmehr beinahe zu spät; kömmt die zweite Ausgabe von dem Buche von geschnittenen Steinen heraus, und ich hoffe es bald, da wollen wir sehen, was zu thun ist.“

„Nur Schade! daß das Publikum inzwischen in seiner Meinung oder in seinem Vorurtheil bestärkt wird.“ Mit diesen Worten schloß die Unterredung.

Klotz hatte Hausen in den Tagen ihres noch ungetrübten Vernehmens einst aufgefordert, wenn er vor ihm stürbe, sein Leben in wahrem Bilde zu schreiben. Hausen that dies mit einer Indiskretion, einer Grausamkeit, welche in edlern Gemüthern Entrüstung erregte. In diesem Sinne ist Goethe's Recension (Werke XXXIII, 117) niedergeschrieben: „Armer Klotz, in welcher erbärmlichen Gestalt wirst du vors Publikum hingelegt.... Wir mögen nicht weiter ausschreiben, wir haben mehr christliche Liebe, denn Herr Hausen, und sind Recensenten.“ — —

1) Worte Hamanns, in der Recension Riedels, Hamanns Schriften III, 439.

NA 9 200398 2

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.